الدكتور عبدالله الفيفي



مفاتيح القصيدة الجاهلية

نحو رؤية نقدية جديدة

(عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)

الدكتور

عبدالله بن أحمد الفَيفي

قسم اللغة العربية - كلية الآداب

جامعة الملك سعود - الرياض

الطبعة الأولى

جمادى الآخرة ١٤٢٢هـ - أغسطس 2001م

117

النادي الأدبي الثقافي

جدة - المملكة العربية السعودية

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الفيفي، عبدالله بن أحمد

مفاتيح القصيدة الجاهلية - جدة.

... ص ؛ .. سم

ردمك: ٧-٣٠-٧٥٧-٩٩٦٠

١- الشعر العربي - نقد - العصر الجاهلي أ- العنوان

ديوي ٨١١,١٠٠٩ ٢٢/٠٨٦٩

رقم الإيداع: ٢٢/٠٨٦٩

ردمك: ٧-٣٠-٧٥٧-٩٩٦٠


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـداء

إلى طلابي وطالباتـــي..

أينما كانوا..

الذين شهدت بهم ضرورة هذا الطريق ،

منذ انبثقت – معهم ولهم – جدائل أسئلته الأولى

جامعة الملك سعود – الرياض : ١٤٢٢/٣/٩هـ = ٢٠٠١/٦/١م

المحتويات

الموضـــوع | الصفحـــة

الأشكال والجداول ٩

(الدراسة)

فـرش .... ١١ – ٢٣

أوّلاً – القراءة .... ٢٥ – ٢٢٣

أ – عتبات القراءة / تعليقات أوّليّة على النصّ .... ٢٥ – ٢٩

ب – الدخول إلى القراءة .... ٣٠ – ٣٧

ج – القراءة التفصيلية .... ٣٨ – ٢١٥

١ – لوحة الفقد .... ٣٨ – ٦٧

٢ – لوحة الأنثى .... ٦٨ – ١٥٦

٣ – لوحة (الهمّ – الليل) .... ١٥٧ – ١٦٣

٤ – لوحة (الخلاص – الفرس) .... ١٦٣ – ٢٠٠

٥ – لوحة (الأمل – المطر، أو الموت مطرا) .. ٢٠٠ – ٢١٥

د – وختاما .... ١١٧ – ٢٢٤

ثانيًا – مفاتيح القصيدة الجاهلية (من الاستقراء إلى التنظير) . ٢٢٥ – ٢٢٨
أ – التصنيف .... ٢٢٥ – ٢٢٦
ب – التسلسل .... ٢٢٧ – ٢٢٨
حواشي البحث .... ٢٢٩ – ٢٦٧

(ملحقات)

ملاحق .... ٢٦٩ – ٢٨٥
الملحق ١: (جدول ٢): تجربة الإنسان الوثني الوجودية .. ٢٧١ – ٢٧٧
الملحق ٢: نصّ "قفا نبك" .... ٢٧٨ – ٢٨١
الملحق ٣: رسالة الباحث إلى الأنصاري .... ٢٨٢ – ٢٨٥

(فهارس)

فهارس .... ٢٨٧ – ٠٠٠
مصادر البحث ومراجعه .... ٢٨٩ – ٣٠٥
كشّاف .... ٣٠٧ – ٠٠٠

الأشكال والجداول

شكل ١ علاقات الوحدات التكوينية في النصّ ٢٩

شكل ٢ تجربة الإنسان الوثني الشعرية (من خلال القصيدة الجاهلية) .... ٢٢٧ – ٢٢٨

جدول ١ بنية المعلّقات العشر ٣٤

جدول ٢ تجربة الإنسان الوثني الوجودية .... ٢٧١ – ٢٧٧

فـــرش

- ١ -

لقد كانت الملحوظة الأولى في دافع هذا البحث أن مجمل الدراسات حول الشعر القديم - الجاهلي بوجه خاص - تفتقر إلى إعطاء القارئ مفاتيح أساسية يستطيع من خلالها أن يلج إلى القصيدة فيقرأها قراءة تضعها في سياقها الثقافي الذي نشأت فيه وعبّرت عنه؛ إذ تظل تلك الدراسات جزئية، إمّا في قراءتها شعر شاعر بعينه، مستقلاً عن غيره، أو في تركيزها على ظواهر شعرية محددة. الأمر الذي ينتهي إلى ضرب من المعمّيات المتفرقة، تُراح النفس غالبًا من عناء قراءتها باتّهام الشاعر بالسذاجة الفنية، أو بالقول إن وراء الأكمة الدلالية ما وراءها مما اخترمته عوادي الأزمان.

أمّا القراءات القليلة الجادة في ذلك الشعر فقد راوحت بين اتجاهين: اتجاه يُسقط بعض المناهج الحديثة إسقاطًا على ذلك الشعر، واتجاه آخر يقوم على تصنيف الظواهر في شتات من التقسيمات النظريّة، لا تُحقق بأيدينا جهازاً أوّليًّا متكاملاً ينجدنا في فهم آليّة

القصيدة عند القراءة والتأويل. وهما اتجاهان، جمعهما أحد الدارسين البنيويّين – وهو (كمال أبو ذيب)[١]– في قوله، محددًا هدف دراسته: "إن هدف هذا البحث مزدوج، فهو أوّلاً يحاول أن يطبق ... منهج التحليل البنيوي ... يطوّعه بأية طريقة قد تبدو ضرورية (!)، وهذا البحث ثانيًا يقدّم بعض الصياغات النظرية لطبيعة جوانب معينة للشعر الجاهلي عموما". فجمع بين أغلال المنهج التطبيقي، حين يُتّخذ غاية يتوسّل الموضوع، وبين تفريق جوانب الموضوع في صياغات نظرية، لا تلتقي دائمًا. وكما أخذ بتطويع المنهج "بأية طريقة قد تبدو ضرورية" – كما قال – فقد كان يطوّع الموضوع نفسه كذلك، مما جعل طابع الانتقائية سبيلاً إلى تلمّس العناصر المساعدة على شرح المنهج البنيويّ في دراسة الشعر. على حين كان يغيّب السياق المتصل بحياة العرب في الجاهلية من جهة، أو في شعرهم من جهة أخرى، أو رُبّما في النصّ المحلّل الواحد ذاته، ممّا يتناقض مع تأويله المقترح. وذلك كله قد أدّى إلى أن يكون عرض الآلية المنهجية غاية لا وسيلة، يأتي على حساب القراءة المكتنهة الحرة؛ الأمر الذي يزيد القارئ، على عماء الوعي بالشعر الجاهلي، عماء منهاجيًا .. وذلك ما ستعرّج معالجات هذا البحث على ملامح منه.

وليست القراءات الأخرى المظهرة ثورتها على القراءات البنيوية، بأحسن حالاً دائمًا من القراءات البنيوية؛ حين يسري إليها النزوع ذاته من التعصّب لمنهجها القرائيّ، فتحرص على تطبيقه "بأية طريقة قد تبدو ضرورية ". ولعل خير شاهد على هذه

القراءات ما أنجزته (سوزان ستيتكيفيتش) من مقاربات قائمة على أساس من نموذج (طقس العبور)، أو على (نظرية طقس التضحية)، كما صاغهما علماء الإناسة. ذلك أنها - في الوقت الذي تسعى فيه إلى تعميم قراءاتها الإسقاطية للنموذج الجاهز على القصيدة الجاهلية، بل وبعض القصائد الإسلامية[٢]، و"بأية طريقة " كذلك - تُغفل سياق الشعر من الثقافة العربية نفسها والميثولوجيا الجاهلية، لتحاول أطْر بنيته على مقياس نموذجها الشعائريّ المجتلب، الذي تصفه بـ"الكوني تقريبًا"[٣]. ومن هنا شرعت، منذ منتصف الثمانينيات الميلادية، تقدّم قراءاتها المتعدّدة للشعر العربي، مبشّرة بمنهجها، ناقدة ما سبقه. ولئن كانت بحق قد أجرت قراءات متميزة، أفاد من بعضها الباحث في عمله هذا، فقد ظلّ يعيب عملها توجّهان رئيسان: حرصها على التعميم، وغياب الوعي بسياق الشعر الأوّل من الميثولوجيا العربية، ذاك على الرغم من تخطّفها النماذج الإنثربولوجية والميثولوجية من كل حدب وصوب . وهذا كله قد أودى بها إلى تناقضات تأويلية لا أوّل لها ولا آخر، ليس هذا مجال تتبعها، إلاّ أن من آثارها، على سبيل التمثيل، أنها - وهي تتنقّص منهج البنيويّين كأبي ذيب وعدنان حيدر - كانت قد ذهبت إلى أن للقصيدة الجاهلية بنية ثلاثية - على غرار طقس العبور - من : (الفراق، والهامشية، والاندماج)، ولمّا كانت قد رأت ذلك يتمثّل في وحدات القصيدة الجاهلية، من : (الطلل / الظعائن، فالناقة والرحلة الصحراوية، ثم الفخر القبلي أو المدح)، فإنها حين تقف على بعض

النماذج التأسيسية في تقاليد الشعر الجاهلي، كمعلقة امرئ القيس، فلا تجد رحلة فيها ولا ناقة، ولا فخر هنالك ولا مدح، إذا هي تضطر اضطراراً - من أجل إقامة نظريتها - إلى الإدلاء بقراءة تلفيقية، تزعم فيها أن (المغامرات الغرامية) - بالإضافة إلى وصف الذئب (غير الوارد أصلاً في الرواية المشهورة، والمنكر عند جمهرة أإمّة الرواة، كما سيأتي)*، ثم صورة الليل - ما هي إلا (المرحلة الهامشية) في بنية القصيدة؛ لأن تلك المغامرات بزعمها غير مألوفة، أو لأنها خارج إطار المجتمع وقانونه التشريعي للزواج. أمّا المرحلة الثالثة من طقس العبور(الاندماج) فهي لديها كامنة في ما تسمية بـ"مشهد العاصفة الختامي"، أي لوحة المطر.

وهكذا تسعى هي الأخرى إلى تطبيق طقس العبور "بأية طريقة قد تبدو ضرورية"؛ إذ تبيّت هاهنا فهمًا حرفيًّا أخلاقيًّا لصور المغامرات الغرامية، متجاهلة أن امرأ القيس ليس بدْعًا من الشعراء العشاق، الذين لا ينقلون - وفي شتى العصور والثقافات - صوراً مألوفة للمغامرات الغرامية : (غير محفوفة بالحظر والمخاطرة، تتماشى وقانون المجتمع التشريعي في الزواج). وما دام هذا نهجها فلا غرابة - في غمرة غيرتها على نظريتها المفضّلة - أن تتعامى عن البعد الديني وراء صور الحب تلك، ذلك البعد الذي تشي به مفردات النصّ كما يدلّ عليه سياقه من الميثولوجيا القديمة، بما يبرهن على عكس ما رأت تمامًا من تعبير هذا الجزء عن المرحلة الهامشية في بناء القصيدة الطقوسي؛ ولأن ذلك كذلك فإن الشاعر ما فتئ يصف

مغامراته تلك بـ"أيام صالحة"، يحنّ إلى ماضيها وذكرياته الحميمة فيها - إذ يعقر من أجلها مطيته - وهي تقترن لديه بمفردات ذات دلالات دينية أو إيحاءات تقديسية، كـ"العذارى"، و"الدارات"، و"البكورية"، و"الماء"، و"الإضاءة"، و"منارة الراهب المتبتّل".. إلخ. ثم كيف يعبّر هذا الجزء عن المرحلة الهامشية من تجربته، وهو يقول إن ذوي الحلم والوقار من قومه (وهم المندمجون قبليًّا - برأي سوزان) لا يملك أحدهم إلاّ أن يرنو صبابة إلى مثل ما رنا إليه هو من تلك المرأة؟!. لكن الدارسة - ما أن تصل إلى هذا المأزق - حتى تقول إن رجال القبيلة كلهم قد أغوتهم تلك الفاتنة، "بكونها عامل انحلال في المؤسسة القبلية"![4]. فأين "الهامشي" إذن من غير الهامشي؟، وأين العبور أساسًا ما دام النصّ قد أفضى بالقارئة إلى هذه النتيجة : أن القبيلة قد باتت كلها هامشية، تمر بهذه الحالة التي تسميها ستيتكيفيتش بالمرحلة الهامشية من طقس العبور؟!.

أمّا عمّا تسمية بـ"مشهد العاصفة الختامي"، الذي يمثّل عندها المرحلة الثالثة من طقس العبور (الاندماج)، فيخيّل إليها - متفقة مع حيدر - أنه يعبّر عن التناسل القَبَلي. غير أنها تراه بالإضافة إلى ذلك صورة موحية باعتلاء السلطة بعد الإطاحة بالجيل القديم، وأن حضور الماء هناك يعادل حضور القبيلة، ولكن بعد إغراق ما هو وحشيّ وغير متحضّر في الطبيعة، واقتلاع رموز الحيوانية الواطئة في الجزء غير المتحضر (الهامشي) من الشاعر[5]. وقد يصح القول إن صورة الموت في نهاية المعلقة تتضمن رمزاً إلى ابتعاث حياة

أخرى جديدة، إلاّ أن معالجة الدارسة آنفًا لا تستقيم وما تنطق به الأبيات من صورة طوفان يدمّر كل شيء من رموز الحياة والخير والحضارة، من إنسان وبناء حضاري وحيوان ونبات وجماد : دوح الكنهبل، والنخل، والآطام المشيدة، والجبال، والسباع، والوعول العصم، والنبات. فهل كانت تلك حقًا صورة تطهيرية للجانب الوحشي غير المتحضر، كما تزعم، أم أننا في حاجة إلى إعادة قراءة وتفسير؟!.

كل هذا ينجم عن فرض نظريّ من خارج تربة النصّ وبيئته؛ ولهذا يكون من مفارقات هذا المنهج أنه، مع ذاك الغياب التأصيلي لعلاقة النصّ بالميثولوجيا العربية، يفترض علائق خارجية لتجربة الشاعر، كعقد مشابهة بين امرئ القيس وأسطورة أدونيس الفاتن مثلاً[٦]. أفما كان الأولى - قبل هذا - قراءة النصّ في ضوء معطياته السياقية الصميمة؟!. هذا، مثلما أن من مفارقاته كذلك أن الدارسة - مع موقفها مما تصفه بالجنس المحرم في صور المغامرات الصريحة وتهميش دلالتها الرامزة إلى الحياة والخصب، وفق رؤية الشاعر الجاهلي - تبيح لنفسها أن تشطح في تأوّلاتها للوحتي (الفرس والمطر) في نهاية القصيدة - وما ذلك إلا لكي تثبت قيامهما مقام الجنس الحلال في مرحلة الاندماج الاجتماعي من نموذج طقس العبور - إلى درجة تصل بها طرافة التخيّل إلى أن ترى أن "غلْي المرجل" ما هو إلا "تعبير مجازي عن الطبخ والحياة الداجنة والتربية"، وأن ليس "خذروف الوليد" إلاّ "تعبيراً عن التوالد

والتناسل"، وعليه فإن لقطة الفرس "يزل اللبد عن حال متنه ..." صورة – كما تقول – : "تمزج صلابة العضو التناسلي بلزوجة السائل المنوي، وتُستخدم للإيذان بقدوم الصور النهائية للفيضان!"، ومن ثم فقد صار عضو الذكورة الجامحة مدجّنًا لخدمة المجتمع: "يبات الليل كله عليه سرجه ولجامه قائمًا غير مرسل"(!!)[٧]. كما أن رأس المجيمر المشبّه بفلكة مغزل، بما غدا عليه من السيل والغثاء، ما هو الآخر لديها إلاّ "صورة ذكرية" تصنع المجتمع(!!)[٨].

– ٢ –

وإزاء تلك التخرّصات المنهجية القرائية تأتي المكتشفات الأثرية والميثولوجية في الجزيرة العربية، التي أخرجتها في السنوات الأخيرة حفريات الآثار – وبخاصة الجهود القيمة التي قام بها قسم الآثار بجامعة الملك سعود، بريادة (البروفيسور – عبد الرحمن الطيب الأنصاري) – لتضعنا أمام وثائق غاية في الأهمية، بما تقدّمه من معطيات حيّة وملموسة عن حياة العرب قبل الإسلام، وعن مزاجهم الحضاري فالفنّي والتعبيري.

على أن تلك الوثائق تضعنا في الوقت نفسه على محكّ السؤال: أين الحلقة المفقودة من آثار القرن الخامس والسادس الميلاديين؟، أي تلك الفترة التي ينتمي إليها تراث الجاهلية الأدبي،

بما يعكسه من حياة تبدو في مستواها الاجتماعي والفكري والفني - من خلال الشعر والأخبار - أكثر تطوّراً من حياة أولئك أصحاب الآثار المكتشفة في قرية الفاو أو سواها؟ : كيف خلت صخور الجزيرة من إشارة - وإن عابرة - إلى حياة هؤلاء العرب قبيل الإسلام، الذين يحدثنا عنهم التراث الأدبي العريض؟ : أين تلك الأيام والأخبار والقصص والأساطير؟، هذا فيما يعثر على كتابات الأمم البائدة، كالثموديين والصفويين، الذين كانت الكتابة لديهم مقدّسة يلعن طامسها أو مغيرها[٩]، كما كانت قد بلغت فيهم درجة مترفة من الشيوع والانتشار، بين الرجال والنساء، تدل عليها تلك النقوش الصخرية في ديارهم لذكريات العشاق وخصوصيات المحبين[١٠]:

- أ فذلك لعدم استقرار هذا الجيل المتأخر من العرب؟، أ ولم يعثر على آثار إلا للحضارات المستقرة؟، أفلم يكن المناذرة والغساسنة- على الأقل - مستقرين، درجة من الاستقرار؟.
- أم هو لتطوّر الكتابة لديهم من النقش إلى الخط، مما جعلها عرضة للضياع، كما يمكن أن يستدل من زعم (حمّاد الراوية) عن طنوج أهل الحيرة من المناذرة؟. ولكن من قال إن الآثار المكتوبة لا تبقى إلا في الأمم التي تكتب على الحجر؟. هذا إذا سُلّم جدلاً بحدوث ذلك التطوّر. على أن النقش يظل شائعًا - كتابة وفنًا - في كل الحضارات، قديمة وحديثة، خطية

ونقشية. وقد استمرّ بعد ظهور الإسلام. أم ذلك على العكس، كان نتيجة تخلّفهم الكتابي، حتى كان شعراؤهم – وهم صفوة مثقفيهم – يتمثّلون بكتابة الكاتب الحميري، إيحاء بأن الكتابة كانت بين ظهرانيهم شأنًا غريبًا، يسمعون عنه، وربما شاهدوه، لكنهم لا يمارسونه في مجتمعهم اليومي.

- ثم إذا تركنا مسألة الكتابة، فأين آثارهم الأخرى على اختلاف أنواعها؟.

- أم سنؤول إلى الشك في صحة معظم هذا التراث الذي ينسب إلى العرب قبل الإسلام، حينما نصل إلى هذا الجدار المصمت، لنسلّم بأن ما نسميه تراثنا الجاهلي ما هو إلا خيالات أو محض أصداء؛ إذ لم يأتنا مكتوبًا، وليس ما يدلّ على أنه كان موجوداً أصلاً، ولا حتى ما يدلّ يقينًا على أن قائليه كانوا موجودين؟.

- ولئن أُخذ في الحسبان أن حركة حثيثة كانت قامت إبّان ظهور الإسلام لإتلاف الآثار الجاهلية، فإن ذلك كان منصبًّا على الآثار ذات الصفة الدينية، ولا يُتصوّر – حتى في هذا النطاق – أن الأمر قد شمل الجزيرة العربية، حتى لم يبق شيء.

تلك بعض الأسئلة التي تثيرها المكتشفات الأثرية الحديثة، تظل هنا معلّقة – لا لأنْ ليس بمجال البحث فيها هاهنا فحسب،

ولكن أيضًا لأن محاولة الإجابة لن تكون شافية قطعًا، من دون الاستناد على وثائقها العلمية، وإنما قد يُتعلّل - كالعادة - بأن الأيام المستقبلة ما تزال حُبلى بالإجابات، من خلال مزيد من البحث والتنقيب.

ومع هذا النقص المعرفي، وقيام تلك الفجوة التاريخية (ق٥ - ٦م)، فلعل الآثار المكتشفة كانت إلى اليوم قمينة - لو حُلِّلَتْ ونُوظرت بآثار العرب القولية - أن تُحْدَثَ ثورة معرفية، قد تقلب المفاهيم التقليدية السائدة عن العصر الجاهلي، وتُحتّم إعادة قراءة جوانب شتّى من تراثه، ذلك التراث الذي يُكتفى عادة في الحكم عليه بمرويّات متأخرين عنه، وأخبار نَقَلَةٍ بعيدين عن عصره وبيئته، أو تخمينات ناقدٍ مُحْدَثٍ يَعْمَهُ في شطحاته التحليلية.

لكن المدهش أن تلك الكشوف لم تستغلّ بعد من قِبَل دارسي الأدب الجاهلي. بل لم تدرس أو تُحَلَّل بعد، بما يكفي من العمق والمقارنة، من قِبَل الآثاريين أنفسهم. ومرد نصيب من ذلك إلى فقدان التعاون بين التخصصات العلمية المختلفة لإقامة دراسات تكاملية كهذه، في جوّ تسوده نزعة انعزالية من جهة وأثارة احتكارية للمعلومات من جهة أخرى. وذلك كله ما فتئ يعطّل تطور البحث لدى دارسي الأدب وغير الأدب في آن[*٢].

وبالرغم من هذا، فقد كان في تلك الكشوف الأثرية حافز

إضافيّ، بما عززت به مشروعية هذا المشروع القرائيّ من مدخل جديد، يقترح مفاتيح جديدة أو يضيء مفاتيح أخرى.

وإزاء هدف واسع كهذا، كان لا بدّ من اصطفاء عيّنة شعرية محددة. ولحسن الحظ كانت طبيعة الشعر الجاهلي الشفاهية الجماعية - حسبما أسس المعرفة بها مليمان باري وألبرت لورد[11] - تستجيب لهذا المطلب المنهاجيّ؛ فدارس الشعر الجاهلي يدرك أن ذلك الشعر يوشك أن يكون كله قصيدة واحدة، تذوب فيه فرادة الشاعر غالبًا في لسان العرب الجماعي. على أن الباحث قد سعى إلى أن يقرأ نماذج متباينة من ذلك الشعر، من حيث التاريخ الشعري، ومن حيث جغرافيا الجزيرة العربية، ثم من حيث الطبقة الاجتماعية التي ينتمي الشاعر إليها. كيما تتحقق نموذجية تتيح اتخاذ دليل على الشعر الجاهلي، وتبعث على الاطمئنان إلى أن مستخرجاتها النظرية ستكون صالحة لإضاءة قصائد أخرى تعاصرها. فكان أن استقرئت المعلقات، ثم استقرئت دواوين الشعراء الجاهليين البارزين، كـ(امرئ القيس، وعلقمة، والحارث بن حلّزة، وطرفة بن العبد، وعنترة بن شداد، والنابغة الذبيانيّ، والأعشى، وزهير بن أبي سُلمى، ولبيد بن ربيعة). وكانت تلك وجهة البحث في بدايته، أن يفرد كل شاعر بدراسة، حتى تكشّفت خطواته عن بنية شعرية واحدة، تتردّد تنويعاتها عند مختلف الشعراء، مما حدا به إلى تحويل مساره، بحيث ينصبّ على نصّ نموذجي واحد، يتعمّق قراءته، ويطلّ منه على النصوص الأخرى؛ بما ينسجم مع هدفه في

اجتناب تعدّد الصيغ النظرية بتعدّد القراءات، ما دامت المادة المقروءة نفسها محكومة بظواهر التكرار والتشابه.

ولّما كانت "قفا نبك" - معلقة امرئ القيس - تمثل فاتحة الشعر الجاهلي التاريخية، وفاتحته الفنيّة، وخاسفة عين الشعر للشعراء، ومؤسسة أبجديّات القصيدة العربية التي اتبعها الناس[١٢]، ثم لّما برهنت الدراسة على صدق هذه المكانة التاريخية والفنية، بما تَبَيّنَتْه من توفّرها على بنية مفتاحية أسست تقاليد القصيدة الجاهلية، التي استمرت تنسج على منوال المعلقة الأُمّ وتحذو حذوها، أو تنوّع على غرارها - بل ظلت تنظر إليها حتى وهي تحاول الخروج عليها، بوصفها مدرسة شكّلت القصيدة الجاهلية وطبعتها بطابعها- لذلك كله فقد ارتُضيت "قفا نبك" قطبًا محوريًّا تقوم عليه هذه القراءة.

ولما لهذه القصيدة من مرويّات مختلفة، فقد اعتُمدت مرويّة (الأصمعي)- المختارة في "أشعار الشعراء الستة الجاهليين"، (للعلاّمة يوسف بن سليمان بن عيسى، المعروف بالأعلم الشنتمري - ٤٧٦هـ)- نصًّا للقراءة، بحسبانها أوثق المرويات وأشهرها.

وسيَعْبُر هذا العمل حقلين متداخلين في قراءته : الأوّل استقرائيّ يعمل في استنطاق النموذج وتحليله، موازنًا بسياقه النوعي والبيئي. والآخر تنظيريّ يطمح إلى استخلاص جهاز مقترح لمقاربة القصيدة الجاهلية، بصفة عامة.

وجديـر بالإشارة هنا أن هذه القراءة لا تزعم لنفسها استيفاء ما تطمح إليه من وعي علميّ بالشعر الجاهلي في هذه المرحلة، وإنما هـي تـرمي إلى محاولـة ذلـك بتأسيس مدخـل قرائي جديـد في ضوء المكتشفات الأثرية والميثولوجية.



أوّلاً – القــراءة

أ - عتبات القراءة / تعليقات أوّليّة على النصّ

(القصـيدة في مجمـلها تـبدو صـورة واحـدة تعبّر عن موقف الشاعر ونظرته لجدلية الفناء والحياة)

الوحدات (حسب رواية الأصمعي):

١- الطلل: ١- ٦= ٦

٢- المرأة: ٧- ٤٣= ٣٧

٣- الليل: ٤٤ - ٤٨= ٥

٤- الفرس: ٤٩ - ٦٦= ١٨

٥- البرق والسحاب :٦٧ - ٧٧= ١١

جدلية الموت والحياة

قراءة أوّلية للوحدات :

١ - أ . بُعْد رمزي (Mythopoetic)

ب. الصورة تمزج الواقع الحسيّ بمعادلاته العاطفية.

ج. [الطلل = الفناء].

٢ - أ. رمزي: (المرأة / الخصب /الأمومة) :

- تعدّد الحبيبات [الحب والخصب والجمال].

- العذارى وعقر المطيّة (= أضحية؟).

- نظائر المرأة الرمزية : البيضة (والصيانة التقديسية) ٢٢،٣٢؛ لأنها ظبية، ولهذا فإنها تتضوع مِسْكًا وتضحي فتيت المسك فوق فراشها: ٤٠، ثم الماء : ٣٢، الظبية الأُمّ : ٣٣، الرئم : ٣٤، النخلة : ٣٥، أنبوب (السقي = النخل): ٣٧، ظبي : ٣٨، (تضيء الظلام: ٣٩، منارة راهب:٣٩) -> الذروة / النهاية.

ب . (التركيب): أسلوب السرد والحوار.

٣ - أ. صورة ذهنية: (الليل).

ب. وماذا يعني اختيار التعبير بالليل هنا، أليس هو المقابل

لـ"يوم": ٩ – ١٠، ١٢ ، ١٧ / للشمس / للحياة / للمرأة / ثم للفرس؟.

ج. (الليل = قسوة الحياة): تجربة الشاعر.

٤ – أ. صورة بلاغية ذهنية (أسطورية)= [الحياة / الانبعاث].

ب. لاحظ في هذا السياق عذارى الدُّوار وتشبيه النعاج بهن. ثم يقابل ذلك بتشبيه العذارى بالنعاج؛ لاتحاد الدلالة.

ج. أوصاف الفرس:

- (منجرد)،
- قيد الأوابد،
- (هيكل)،
- (مكرّ مفرّ .. كجلمود)،
- كميت،
- (يزلّ اللبد عنه)،
- مسحّ،
- جيّاش،
- يطير الغلام ... (قوي / عنيف)،

= حيوان أسطوري أكثر منه واقعيّ، يركّز فيه على: (الخصب والحركة) سرّ الأمومة والحياة والولادة

- درير،
- (له أيطلا ظبي ... (أسطوريّ الخِلقة))،
- كتفاه أملسان،
- لا يتعب،
- (متى ما ترق العين فيه تسفّل)،
- دماء الهاديات.. حناء بشيب،
- ذنَبه ضاف.

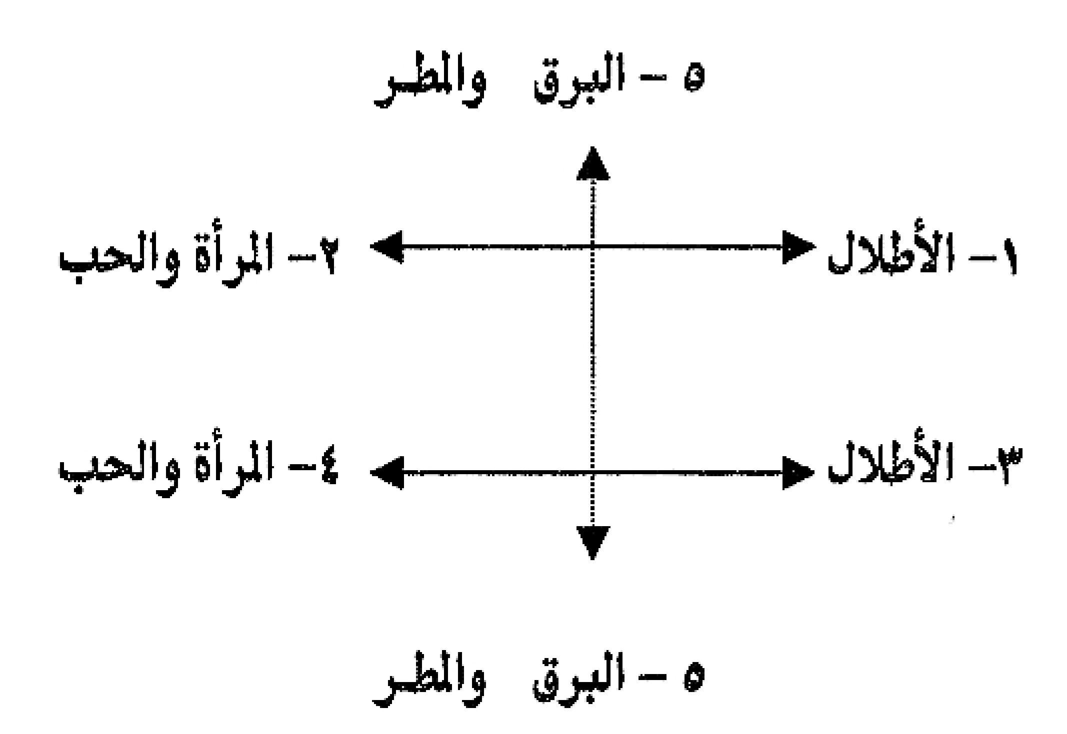
٥ - أ . (الشمس / ذات الأثر): وصف آثارها في وصف آثار المطر : ٦٧ - إلخ..

ب. الصور البلاغية يخالطها الرمز = [الحياة / الموت] ،

ج. يصل هنا إلى الذروة / النهاية، مثلما وصل إلى ذلك في وصف المرأة؛ أي إلى كشف العلائق الرمزية للصور.

(شكل ١)

علاقات الوحدات التكوينية في النصّ



(الوحدة الكلّية : جدلية الحياة والفناء، أو تعاقب الأطوار في تاريخ الوجود:

عدم => وجود => حياة => صراع => فناء => عدم => وجود ... إلخ..)

الأثر الإجمالي: أزليّة الصراع بين بواعث الحياة ودواعي الفناء، فلا حياة بلا هذا الصراع. ويشخّص امرؤ القيس هذه المعاني برؤيته الخاصة، ذات الصلة بعصره والفكر السائد فيه. والقصيدة نموذج لنمط التصوير الجاهلي وما يستند عليه من خلفيّات أسطورية في التعبير، تكون هي المنظار الذي يوصل إلى كشف المنطقية الرمزية التي تحكم تكوّن الصور وتسلسلها.

ب - الدخول إلى القراءة

تسجّل الفقرات الآنفة (عتبات القراءة) لحظات تلقّي النصّ الأولى، بمدوناتها من الملحوظات والانطباعات. أُوْثِر إثباتها كما خطرت؛ للاعتقاد أن عملية التلقّي لا تقلّ أهمية في تسجيلها عن أهمية تسجيل مخاض الإبداع. إذ ليست القراءة الأدبية سوى إبداع على إبداع وكتابة على كتابة، مع توخّي المنهج العلمي، حذر الوقوع في إسقاط أو تعسف في التقوّل المسرف على النصّ.

إن أوّل ملحوظة على النصّ هي بنيته التكوينية، حيث يتكوّن من خمسة موضوعات : الأطلال، والمرأة، والليل، والفرس، والبرق والسحاب. ويُلحظ أن في عدد الأبيات التي تخص كل موضوع من تلك الموضوعات نِسَبًا تكشف مدى اهتمام الشاعر وتركيزه:

١ – الأطلال : ٦ أبيات

٢ – المـرأة : ٣٧ بيتا

٣ – الليـل : ٥ أبيات

٤ – الفرس : ١٨ بيتا

٥ – البرق والسحاب : ١١ بيتا

فماذا يعني هذا ؟.

لو لُوحظت العلاقة بين هذه النِّسَب، في حدّ ذاتها، لانكشف رابط بين الأطلال والليل من جهة، وبين الفرس والمرأة من جهة أخرى. ويمكن أوّليًّا أن يستنتج من عدد الأبيات أن الشاعر أميل إلى التفاؤل منه إلى التشاؤم؛ بتركيزه على العناصر الدالّة على الخِصب والنماء والحياة وما إليها من المعاني (في المرأة والفرس). ويمكن ربط وحدات القصيدة التكوينية تلك وفق (الشكل ١) سابقًا، الذي يشير إلى تنامي دلالات تعبيرية، على نحو منطقي واعٍ (فنّيًّا)، لا اعتباطيّ. ولكن ما موقع هذه البنية التكوينية من سياق الشعر الجاهلي؟.

إن القصيدة تنتمي إلى فئة من الشعر الجاهلي، مُيّزت بـ"المعلّقات". هذا المصطلح الذي اختلف في معناه، من قائل إن تلك القصائد كانت تعلّق على الكعبة – ومن هناك تحتمل قداستها لدى العرب لا منزلتها الفنية فقط – وذاهب إلى أن المصطلح له علاقة بمكانة تلك القصائد من نفوس العرب، لا أكثر[١]. وذلك كله يحمل دلالة واحدة، أجمع عليها القدماء، وهي عظم تلك الفئة من الشعر الجاهلي، وامتيازها على ما عداها. فالموازنة إذن لا بدّ أن تنعقد أوّلاً مع تلك الفئة من شعر الجاهليين.

إن مكونات المعلّقات العشر – أخذا بالآراء المختلفة للرواة (المفضّل الضبّي، وحمّاد الراوية، والتبريزي) في عدتها – تتتابع هكذا:

١- (امرؤ القيس): الأطلال - المرأة - الليل - الفرس - البرق والسحاب.

٢- (طرفة بن العبد): الأطلال - المرأة - الناقة - مفاخره وفلسفته في الحياة.

٣- (الحارث بن حلّزة): رحيل أسماء - نار هند - الناقة - الحوادث والمفاخر.

٤- (عمرو بن كلثوم): الخمر - الظعن - المرأة - عمرو بن هند والفخر عليه.

٥- (عبيد بن الأبرص): الأطلال - حكمة الفراق - الناقة - الفرس.

٦- (عنترة بن شداد): الطلل - عبلة - الناقة - عبلة - المفاخر.

٧- (النابغة الذبيانيّ): الأطلال - الناقة - مدح واعتذار.

٨- (زهير بن أبي سُلمى): الأطلال - الظعائن - الإصلاح - الحكمة.

٩- (الأعشى): وداع هريرة - وصفها - المطر - الناقة والقوة - تهديد.

١٠- (لبيد بن ربيعة): الأطلال - نوار - الناقة - نوار.

ويحسن إجراء نوع من التجريد لدلالة تلك الوحدات الموضوعية في المعلقات، أو بلفظ آخر التماس البنية العميقة لكل مكون من تلك الوحدات، حتى تتسنى مناظرتها بما يقابلها؛ لأن أساليب

الشعراء قد تختلف بها المعاني ظاهريًا وإن كانت متفقة جوهريا. ويمكن وضعها على النحو التالي:

١- الأطلال / السبين (= الفقد)، ٢ - المرأة / الظعن (= الأنثى)، ٣- الليل / الصحراء (= الهمّ)، ٤ - الناقة / الفرس (= الخلاص)، ٥ - المطر (= الأمل)، ٦ - الخمر (اللذة)، ٧ - غرض آخر للقصيدة (يختلف من شاعر إلى آخر).

:=

١- الفقد > ٢ - الأنثى > ٣ - الهمّ > ٤ - الخلاص > ٥- الأمل > ٦ - اللذة > ٧ - ...

ويبدو وراء هذه المنظومة النمطية (الهاجس الوجودي): هاجس الأسرة والمجتمع، هاجس (التوحّد بالآخر)، هاجس (الأمن)*.

فكيف انتظمت هذه العناصر في معلقة كل شاعر؟، ذلك ما يبينه الجدول التالي:

(جدول ١)

بنية المعلّقات العشر ٢

امرؤ القيس -٥٤٢م			ابن الأبرص -٥٥٤م			طَـرَفَة -٥٦٢م			ابن حلِّزة -٥٧٢م			ابن كلثوم -٥٨٢م		
ع	م – إ	ج	ع	م – أ	ج	ع	م – إ	ج	ع	م – إ	ج	ع	م – أ	ج
١	١–٦	٦	١	١–٢٧	٢٧	١	١–٣	٣	١	١–٦	٦	٦	١–٩	٩
٢	٧–٤٣	٣٧	٣	٢٨	١	٢	٤–١١	٨	٢	٧–٩	٣	١	١٠–١٢	٣
٣	٤٤–٤٨	٥	٤	٢٩–٣٥	٧	٤	١٢–٤٧	٣٦	٤	١٠–١٥	٦	٢	١٣–٢٢	١٠
٤	٤٩–٦٦	١٨	٤	٣٦–٥٠	١٥	٧	٤٨–١٢٠	٧٣	٧	١٦–٨٦	٧١	٧	٢٣–١١١	٨٩
٥	٦٧–٧٧	١١												

عنترة -٦٠٠م			النابغة -٦٠٤م			زهير -٦٠٩م			الأعشى ٦٢٩م			لبيد -٦٦١م		
ع	م – إ	ج	ع	م – إ	ج	ع	م – إ	ج	ع	م – إ	ج	ع	م – إ	ج
١	١–٨	٨	١	١–٦	٦	١	١–٦	٦	١	١–٢١	٢١	١	١–١١	١١
٢	٩–٢٦	١٨	٤	٧–٢٠	١٤	٢	٧–١٤	٨	٢	٢–٢١	٢٠	٢	١٢–١٩	٨
٤	٢٧–٣٩	١٣	٧	٢٠–٥٠	٣١	٧	١٥–٤٧	٣٣	٥	٢٢–٣٠	٩	٤	٢٠–٥٤	٣٥
٢	٤٠–٦٧	٢٨				٧	٤٨–٦٠	١٣	٤	٣١–٤٤	١٤	٢	٥٥–٨٨	٣٤
٧	٦٨–٨٥	١٨							٧	٤٥–٦٦	٢٢			

(ع = الموضوع ، م – إ = من إلى ، ج = مجموع الأبيات).

ومما يُلحظ هنا أن:

- النابغة : ١+٢= ١، حيث يأتي ٢ مندمجاً في ١. وكذا يمكن القول عن معلقة ابن الأبرص.
- ابن كلثوم خلا من ٣، وكذا زهير!.
- يبدو التزامهم بـ ١، ٢، ٤، مجتمعة، عدا: ابن كلثوم، والنابغة، وزهير.
- قد يستدل من معلقة الأعشى على أن معلقة امرئ القيس ناقصة الوحدة السابعة، التي تمثل غرضًا خارجيًّا للقصيدة؛ وكأنها قد جاءت مقدّمة فقط، تمثل التجربة الذاتية للشاعر . أو قد يصح القول إنها كانت تمثل جوهر شعرية القصيدة الجاهلية، ولم يأت مثلها، في التجرد عن غرض آخر، اللهم إلا معلقة لبيد، إن احتسب فخره في النهاية جزءاً من ٢، أي خطاب نوار.
- ٣ قد يرد متضمّنًا في ٤ (كما في معلقة عنترة).
- ٤ هو للعودة إلى ٢ / للذهاب إلى ٢، كما عند عنترة "هل تبلغني دارها".
- بدأت تقاليد بناء القصيدة بالتخلخل منذ نهايات القرن السادس وبدايات القرن السابع الميلادي.
- اكتمال "قفا نبك" ومنطقية التسلسل في عناصرها.

وخلاصة القول : إن "قفا نبك" تمتاز على بقية المعلّقات بـ :

١- استيفاء خمس من الوحدات المكونة (١ - ٥). وإذا كانت معلقة (الأعشى) تتكون كذلك من خمس وحدات، فإن الوحدة الخامسة فيها هي وحدة الغرض المختلف من شاعر إلى آخر (رقم ٧)، غرض "التهديد ليزيد بن شيبان"، وليست هذه من الوحدات التكوينية النمطية في بنية القصيدة الجاهلية. إضافة إلى اختلال المكونات الأخرى لديه، وعدم تسلسلها.

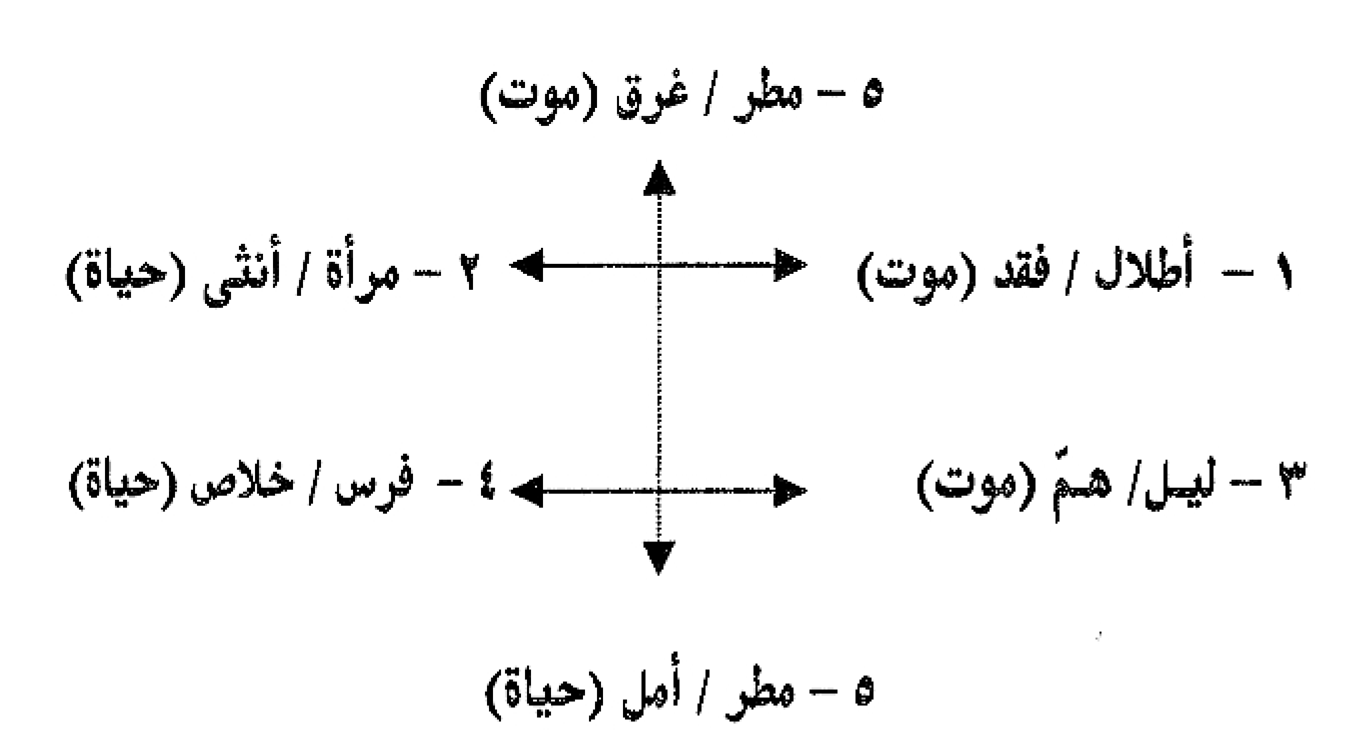
٢- فالخاصية الثانية لـ"قفا نبك": انتظام مكوناتها، دون اختلال أو اضطراب في منطق التسلسل الدلالي.

وهذا ما يعزز نموذجية "قفا نبك" في معلقات الشعر الجاهلي، ويحمل مؤشراً أوّليًّا إلى أن منزلتها التي حظيت بها لدى العرب لم تكن عن فراغ؛ وإنما لإحساس بأنها تتوفّر على ما لم تتوفّر عليه النصوص الأخرى.

وهكذا تختزل "قفا نبك" الطاقة الإشارية الرمزية للقصيدة الجاهلية، التي تعبّر عن إحساس الإنسان بالزمن ونظرته إلى الكون والوجود، وحنينه الطوباوي إلى واقع آخر من الحياة الآمنة، عبر هذه المتتالية:

[فقد -> أنثى -> همّ -> خلاص -> أمل].

التي تتحرك في جدلية الثنائية الضدّية (الموت – الحياة)، كما مثلها (الشكل ١) سابقاً، هكذا:



مما يجلّي تماماً وحدة علاقاتها، وينفي عنها تهمة التفكّك، أو اعتساف الربط بين أقسامها. ناهيك عن عزوها إلى إلحاق رواة لا يدركون ما ينبغي أن تكون عليه القصيدة[٣].

(وفي ما يلي من تحليل، تفسير تفصيليّ لبنيات النصّ هذه، وشبكة علاقاتها الداخلية والخارجية مع النصوص الأخرى).

ج - القراءة التفصيلية

أ - لوحة الفقد:

١- قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ   بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

تستوقف القارئ الكلمة الأولى "قفا"، التي تنتمي إلى صيغة نمطية في شعر امرىء القيس[١]، محدثة شعريتها الخاصة، التي لفتت القدماء، حينما ذهبوا إلى أنه هو "أوّل من وقف واستوقف، وبكى واستبكى"، وعرفت القصيدة بـ"قفا نبك"؛ وضرب بشهرتها المثل، فقيل: "أشهر من "قفا نبك" ". وكأنهم بذلك يقلّدون الشاعر بهذه الأوّليّة لفتة فنية، هو نفسه يدين بجزء منها إلى تقليد عتيق لسلفه في القصيدة العربية*، حين يقول:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا   نبكي الديار كما بكى ابن خذام[٢]

إلا أن إضافة امرئ القيس ليست في "البكاء"- الذي يشير في بيته هذا إلى قِدَمه - بل في "الوقوف "[٣]*. وكأن أولئك الذين قلّدوه تلك الأوّليّة - في سياق إشاراتهم إلى: أنه "سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء"، وأنه "سابقُ الشعراء، خسف لهم عين الشعر"، و"أنه أوّل من فتح الشعر...

فتبعوا أثره"[٣] – قد عنوا أمراً أبعد من محض السَّبْق إلى الاستعمال أو الصورة، أمراً يتعلّق بافتراعه شعرية جديدة، من معالمها وقوفه واستيقافه، اللذان يلمس فيهما وتراً حساسًا في هاجس الزمن في الوجدان الإنساني. إذ يتشخّص الزمن، بكلمة "قفا"، قد انكسر عند نقطة للمراجعة، أو انقطع أهل الزمن عنه عند نقطة لتأمّله، في هدأة من ضوضاء قطاره المجنون، تلك اللحظة التي يجمّد فيها الشاعر الساعات، ليقف فيبكي ويغنّي.. كي يقول كلمته في فسحة من حركة الزمن العاتي الشرود.

وتُكتسب حساسية الوتر هاهنا أيضًا من مركزه في مستهلّ النصّ، في كلمته الأولى، حيث يمكن للكلمة أن تصبح عنونة على سائر النصّ – حسب (جان كوهن)[٤] – وهوما حدث فعلاً، فصار الوقوف حامل هوية لمعلقة امرئ القيس عند العرب.

والشاعر يكثّف تأثير ملامسته لهذا الوتر الإنساني، حين لا يكتفي بكسر حركة الزمن بالوقوف، بل يأمر به، ويأمر به اثنين، قال المفسرون هما "الخليلان" – على نهج الشاعر القديم في مخاطبة خليليه، كما في أحد أبياته: "خليليّ مرّا بي على أُمّ جندب"[٥]، أو قول (عبيد بن الأبرص): "ألا تقفان اليوم قبل تفرّق "– غير أن احتمالية الشعر تعبّئ هذا المثنّى بإيحاءات إشكالية، تنفتح بالتأويل على فضاءات النصّ المكانية والزمانية المشرعة، كما تنفتح به على جنسي الحياة : (الذكر والأنثى)، اللذين سيتبين شأنهما، فيما يلي

من هذا التحليل. وإلا كان في ذلك الفهم الواقعيّ المحصور للأمر والتثنية هاهنا ما حمل (الباقلانيّ)[٧] بحقّ على استسخاف دلالته.

وتلك كلمة، قد ولّدت تراثًا ممتداً من الوقوف، منذ امرئ القيس إلى العصر الحديث، إذ يقف (إبراهيم ناجي)[٨] مثلاً، على البحر، مستهلا: "قلت للبحر إذ (وقفت) مساء ...". وما كان لها ذلك محض تقليد لفظيّ، وإنما هي سطوة الكلمة الشعرية، بما تكتنزه من طاقة دلالية، تترك آثارها في ذاكرة الوعي أو اللا وعي لأجيال من الشعراء.

ثم يأخذ في "ذكرى حبيب"، حبّب إليه "منزله". منكّراً ذلك "الحبيب"؛ ليطلق إشاريته في أفق من الدلالة غير محدود .حيث يقف به ويستوقف ويبكي عليه ويستبكي. مازجًا الواقع الحسّيّ البصريّ من : آثار الديار، وبقايا العلامات التي تدلّ على أصحابها – مع شعوره أن ذلك لا يجدي شيئًا – بآثارها في نفسه الجيّاشة حيال تلك الذكرى، معبّراً بهذا كله عن العنصر الأوّل من هذه الجدلية، وهو : عنصر الفناء والتغيّر، من خلال صورة الديار منعكسة في صورة الذات[٣*] .

ويحيل الشاعر في موقفه هذا إلى خمسة مواطن "سقط اللوى – الدخول - حومل - توضح – المقراة"، ينسب إليها مكانية التجربة. ولن يعني شيئًا – شعريًّا – ما يقوله الجغرافيون عن تحديد هذه المواطن. أولئك الجغرافيون الذين انطلقوا – كما انطلق

سواهم عن فهم قاصر لمقولة: "الشعر ديوان العرب" - ليبحثوا في الشعر عن تحديد المواضع، فتاهوا جغرافيًّا وشعريًّا معًا؛ إذ اضطربت بين أعينهم المواضع حين اتخذوا الشعر وثيقة جغرافية عليها، كما اضطربت بين أيديهم القصائد - رواية وشكًا - حين اتخذوا الجغرافيا وثيقة يحاكمون الشعر إليها، ناسين أو متناسين أن الشعراء **﴿في كل وادٍ يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون﴾**.

ذلك لأن كل المادة اللغوية التي يستعملها الشاعر - من أسماء أماكن أو أشخاص - تستحيل لديه إلى مادة فنية إيحائية، لها لغتها الخاصة، ودلالاتها المحايثة لتجربة الشاعر التصويرية. ومن ثمّ فإن أي محاولة لاتخاذ الشعر وثيقة جغرافية أو تاريخية أو سيرية، محاولة تفسد الشعر والجغرافيا والتاريخ والسيرة في آن؛ لأنها تقوم على افتراض لا محلّ له من طبيعة الشعر؛ من حيث هو ضرب من الإيحاء والتخييل والتصوير؛ يقول ما لا واقع فعليًّا له بالضرورة.

لأجل هذا فإن من حقّ القارئ أن يجد في هذه الأسماء الخمسة محمولات أُخَر عن مادتها اللغوية: (سقط - لوى - دخل - حمل - وضح - قرا). فما الذي يكمن وراء هذه المفردات اللغوية، حتى يعبر من خلالها الشاعر عن تجربة(الفقد) الحزينة التي يقف عليها ؟:

(سقط): مشتقة من "السقوط"، وقيل في معناها الحرفي : "منقطع الرمل". لكن ما يهم هنا هو جذر المعنى، الدائرة دلالاته على "سقوط " ماديّ أو معنويّ.

(لوي): تحمل "اللوى" معنى منعرج الرمل، وقال (الأصمعي):

منقطعه. غير أن الكلمة - على افتراض القَصْر "اللوا"- موحية بـ"لواء": لواء الأمير وعلَمه ورايته. وعندها تحمل عبارة "سقط اللوا": سقوط راية، لا سقوط رملة.

(دخل): لها علاقة في معانيها بدخيل المرء، الذي يداخله في أموره كلها، فهو له دخيل ودُخْلل، أي بطانة، قال (امرؤ القيس) نفسه، عن اغتيال أبيه:

ضيّعه الدخللون إذ غدروا.

والدخَل : الخديعة والمكر، وقوله تعالى: **﴿ولا تتخذوا أيمانكم دخَلاً بينكم﴾**، قيل معناه: لا تغدروا، تتخذون أيمانكم غشّا وغلاّ. والدُّخَل: الدعيّ. والدخيل الغريب بين القوم.

(حمل): في الحديث: "من حمل علينا السلاح فليس منا". وحمل الأمانة خيانتها. والحميل : الدعيّ والغريب. ومن معاني "حَومل": السيل الصافي، ومن كل شيء أوّله، والسحاب الأسود، من كثرة مائه، واسم امرأة يُضرب بكلبتها المثل، يقال أجوع من كلبة حومل، كانت تجيعها بالنهار وهي تحرسها بالليل ، حتى أكلتْ ذنبها جوعا.

(وضح): لها علاقة بالوضوح والبياض، والضياء، والغُرّة،

والنصاعة، "وقد وضح الشيء يضِح وضوحًا وضِحة وضَحة واتّضح : أي بان، وهو واضح ووضّاح. وأوضح وتوضّح ظَهَر؛ قال (أبو ذؤيب):

وأغبر لا يجتازه متوضّح الر جال، كفرق العامريّ يلوحُ

أراد بالمتوضح من الرجال: الذي يظهر نفسه في الطريق ولا يدخل في الخَمَر ... ورجل وضّاح: حسن الوجه أبيض بسّام ... ورجل واضح الحسب ووضّاحه: ظاهره نقيّه مبيضّه، على المثل". و(تُوضح): موضع ذكره (لبيد)[9] أيضًا، في سياق تصوير جَمال النسوة الظاعنات.

(قرا): مرتبطة مادتها بسعة الحال، وتقديم الطعام، والمقراة: جفنة يقرى فيها الضيف[10].

فماذا يستنتج بعد هذا في إيحاءات "سقط اللوى بين الدخول فحوملِ، فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها"؟! :

لقد تتراءى الدلالة بهذا صوب مضمر دلاليّ – يموّهه ظاهر الوقوف والبكاء من ذكرى "حبيب" (ويُلحظ هنا التنكير والتذكير) "ومنزل"، كما فهم على مرّ القراءات – بحيث تحيل القصيدة إلى نصّ سياسيّ، يبدو متعلّقًا تحديداً بموقف امرئ القيس بعد مقتل أبيه في بني أسد. أورُبّما كان وقوفه على سقوط لواء مملكته الأولى في كندة

القديمة بـ (قرية / الفاو)؛ ذلك أن مملكة كندة تقدر نهايتها بـ (القرن الخامس الميلادي)[11]، وقد نشأت على آثارها مملكة كندة الثانية وحكمت قبائل معد في أواخر القرن الخامس الميلادي، حتى انتفضت على أمرائها القبائلُ في القرن السادس الميلادي[12]. وهي الحقبة من الانهيارات التي عاصرها (امرؤ القيس) (المتوفى ٥٤٢م) تقريبا. أو أنه على كلا التاريخين كان يبكي.

فإذا هناك إيماءة إلى لواء إمارة يسقط في مؤامرة غادرة، بين دعيّ غادر (دخول) وحامل سلاح خائن شرس، ككلبة (حومل)، مدمّر كالسحاب الأسود أو السيل، الذي يصوّر خرابه للديار في نهاية المعلّقة. بيد أن نصاعة الحق - كما يقول في البيت الثاني - وماجد الذكرى البيضاء، المضيئة، كراية بيضاء (توضح)، والسيرة الكريمة المعطاءة (المقراة)، لا تسقط، ولا تعفّي رسمها الرياح والأحداث، "من جنوب وشمأل". و"للجنوب و الشمال" هنا دلالة على تعدّد رياح الغزو. كالغزو من قِبَل (شعر أوتر - ملك سبأ، ثم ملك سبأ وذي ريدان)، كما تشير إلى ذلك كتب التاريخ أو كتابات الفاو والنقوش اليمنية، كتلك المحفورة على نصب، من "محرم بلقيس (مأرب)"- يعود إلى عصر ملوك سبأ وذي ريدان (المرحلة التبعيّة الهمدانية) - حيث تشير إلى حملة حربية شُنّت على قرية (ذات كاهل) حاضرة كندة في وادي الدواسر، ضد ملكها (ربيعة ذي آل ثور)، الموصوف بأنه ملك كندة وقحطان. وهو ما عمل بالتعاقب على تقويض مملكة

كندة في الجنوب[13]، كما عملت فيما بعد رياح الغزو الشمالية، من قِبَل (المنذر الثالث) والقبائل المنتفضة، على تقويض سلطان كندة في الشمال[14].

لكن المفارقة أن فعل تلك الرياح يكون "نسجًا " لا "نهْجًا" أو إبلاء، في حركة فنية يحاول الشاعر من خلالها التعبير عن ابتعاث حياة من أنقاض الموت؛ حيث يبدأ نسيج القصيدة من حيث يبدأ نسيج الرياح حسب الملحوظة الضمنية الشفيفة لـ (سوزان ستيتكيفيتش)[15]. ومن ثمّ لا يعود للرياح إلا فعْلها الواهي، كنسج العنكبوت، بما يرمز إليه من دثور وقدم، وما هو عليه من وهْي، لا يقوى على طمس الأثر الذي سينهض يوما من جديد. وهذا كله يفضي إلى أن امرأ القيس يقف على أطلال دولة، لا على أطلال منزل لحبيب بائن، ويبكّي على مُلك وملوك ذاهبين، كما جاء في أبياته الأخرى:

ألا يا عين بكّي لي شنينا ... وبكّي لي الملوك الذاهبينا
ملوكًا من بني حُجر بن عمرو ... يساقون العشيّة يُقتلونا[16]

إن في هذا مثار تساؤل عمّا وراء أسماء الأماكن في القصيدة الجاهلية؟. فإذا كان التكثّر منها يقابل التكثّر من أسماء الحبيبات – يرمي الشاعر منه إلى الخلوص إلى مقولة واحدة: " أن العالم كله خاضع لناموس التغيّر" – فإن الزعم بشعرية المواضع – في الوقت

الـذي لا يـنفي دلالـة المكـان عـن تـلك الألفاظ - يرى وراء البحث في شـعرية الجغـرافيا مـا هـو أجـدى مـن الانشغال بالجغرافيا الواقعية عيـنها[*]، يقيـنًا بأنه يكمن وراء اختيار الشاعر للأسماء ما هو أعمق مـن ظاهـر معـناها، إن لم يكن في وعي الشاعر فهو بلا ريب في وعي الـنصّ. وإلا كيـف يـتفق (لابـن حـلّزة)[١٧] مـثلاً - لـولا تلك المقصدية الفنية - أن يقول، عن بَيْنِ أسماء وسؤاله عن اللقاء:

فالمحيّاة، فالصّفاح، فأعناق　　　فِـتاقٍ؛ فعـاذبٌ، فالوفـاء

أوليست هذه الأسماء تومئ إلى: (التحية، فالمصافحة، فالعناق، فعاذب الوصل، فالوفاء).. تلك الخلال التي كان يسأل عنها (أسماء)؟.

أمّا لو انكفأت الدلالة على الجغرافيا، فسيقال: إن (الدخول) في عالية نجد الجنوبية: هضاب حمر عالية، في مكان يسمى (الهَضْب)، ولا يزال يسمى (هَضْب دخول)، كما يسمى (الهَضْب الأحمر)، أو(هَضْب الدواسر)، أو (هَضْب آل زايد)، ويبعد الدخول عن (عفيف) جنوبًا (٢٠٠ كيل)[١٨]. وإن (حومل) جبل (أو جبلان) غرب الدخول، ما زال باسمه. أمّا (سقط اللوى) فسناف كان يسمى في الجاهلية "شرَافا"، وهو معروف اليوم باسم: "مشرف"، كثيب من الأبارق والرمال، طرفه الغربي قريب الحمول وطرفه الشرقي قريب الدخول[١٩]. وتوضح: من قرى (قرقرى) - حسب (الحموي)[٢٠] - التي

يذكر فيها (حصنًا لكندة)، وقرقرى تعرف اليوم بالبطين، يحددها (ابن خميس)[٢١] حول (المزاحمية)، التي هي إحدى بلداتها . إلا أن الشاعر قد قرن توضح بالمقراة، التي يستنتج من كلام الجغرافيين أنها بين الدوادمي وعفيف[٢٢]. ومن أهل المنطقة من يذهب إلى أن (توضح)، المعنية في معلقة (امرئ القيس)، قريبة من موقع حومل والدخول، وهي جبال بيض تسمى اليوم بـ(الوُضْح). أمّا (المقراة) فهي مشتقّة من مقرّ الماء، أرض منخفظة بين تلك الجبال يستقرّ فيها الماء. وسيذكر (امرؤ القيس)، بعد تلك المواضع الخمسة في مطلع معلقته، ذكرياته بـ(مأسَل)، وهناك (مأسل الجِمح)، شمالي (عِرض شَمَام)، وهو باسمه القديم إلى الآن، وفيه كتابات ونقوش سبئية، تعود إلى القرن الخامس الميلادي، لكن (ابن خميس)[٢٣] يرجح أن مأسل (امرئ القيس) هو (ماسل الهضب) (هضب آل زايد)، في عالية نجد الجنوبية، فـ"هو موطن امرئ القيس، وحوله (الدخول وحومل ودارة جُلْجُل)، وغيرها من الأمكنة التي ذكرها امرؤ القيس في شعره". ويذكر (ناصر الرشيد)[٢٤] أن مأسَل المعنيّ في المعلّقة : جبل ضخم يقع على بعد حوالى ثلاثين كيلاً إلى أربعين جنوب (الدوادمي). و(دارة جُلْجُل): يقال لها اليوم: (دار جلاجل)، موقعها في بطن الهَضْب، في جهته الجنوبية الشرقية. وهي دارة عظيمة، تحيط بها هضبات باقية على هذا الاسم[٢٥]. فهذه الأماكن جميعها متقاربة، ليس بينها إلا مراحل قليلة، في محيط حوالى ثمانين كيلاً تقريبًا*°.

فإذن جغرافيا الشعر لو اعتُمد عليها - جَدلاً- تُرشد إلى مواضع قريبة الاتصال بمركز مملكة كندة في قرية الفاو، جغرافيًّا وأثريّا[٢٦]. وتقع (قرية كندة: الفاو) جنوب غرب (السليّل)، وتبعد عن (الرياض) حوالى ٧٠٠ كم إلى الجنوب الغربي، و١٥٠ كم إلى الجنوب الشرقي من الخماسين. في المنطقة التي يتداخل فيها وادي الدواسر ويتقاطع مع جبال طويق، عند فوهة مجرى قناة تسمى بالفاو[٢٧]. ومن المعروف أن مملكة كندة الثانية كانت قد برزت قوة سياسيّة خلال النصف الأوّل من القرن الخامس الميلادي، وكانت قد امتدت بنفوذها شمالاً عن موقع مركزها هذا، حتى كان حكمها الأخير، في عهد (الحارث بن عمرو الكندي) - جد امرئ القيس - قد امتد شمال الجزيرة، ليشمل قبيلتي بكر وتغلب، ويصل إلى حدود الامبراطوريّتين البيزنطية والساسانية، كما تشهد بذلك البعثات السياسية من قِبَل الامبراطور البيزنطي إلى الحارث الكندي، وكان أوّلها في عام ٥٠٢م، خلال حكم أنستاسيس Anastasius[٢٨]. وهو ما عاصره امرؤ القيس، إبان إمارة أبيه على (بني أسد) في شمال الجزيرة، ناحية ما يعرف اليوم بمنطقة القصيم، خلال النصف الأوّل من القرن السادس الميلادي[*٦].

وهذا كله يقوي - جغرافيًّا وتاريخيًّا وأثريًّا - رؤية مطلع "قفا نبك" بوصفه وقوفا - غير مباشر - على انهيار مملكة كندة، القديمة أو الأخيرة.

ولقد دُرج على تصوير (امرئ القيس) صعلوكًا عابثًا متمرّداً على أبيه؛ وحكيت في هذا الحكايات. غير أن شخصيته المبالغ في تصويرها بتلك الكيفية قد لا تنسجم مع ما شهر عن موقفه بعد مقتل أبيه، من سعي واسع مستميت في سبيل استعادة الملكة. بل إن بعض الروايات يشير إلى أنه كان مشاركًا في حومة المعارك التي انتهت بمقتل أبيه[٢٩]. فإذن لا تستقيم صورة امرئ القيس تلك إلا إذا اقتُنع بما تناقلته كتب التراث من تحوّله السريع المفاجئ هكذا بين عشية وضحاها "من خمر إلى أمر"[٣٠]. وفي ضوء ما يُلحظ من أن قصة حياته – عمومًا – كانت تُلتمس من إشارات شعره – لتصبح القصة بالنتيجة إطاراً لتفسير تلك الإشارات[٣١] – يمكن القول إن صورة صعلكته تلك ليست بأكثر من تبرير أخلاقيّ لما في شعره من تفحّش لم يَبْد لائقًا بسمعة أمير أو ملك؛ حين لم يكن من سبيل آخر إلى تفسير الظاهرة عبر معرفة عميقة بخصوصية الثقافة العربية إذ ذاك. وعلى هذا انصرفت القراءات عن استشفاف أيّ بُعْد سياسي وراء معلقته.

ومنذ البيت الثالث تتقاذف مفردات الحرقة، والمرارة، وثقل الفقد، والموت: "بعر الآرام.. حبّ.. فلفل.. البين.. سمرات.. الحيّ.. ناقف.. حنظل.. عليّ مطيّهم.. تهلك .. أسًى.. عبرة.. مهراقة".

الآرام : جمع رئم، وهو الخالص من الظباء، وقيل: ولد الظبي، وقال (الأصمعي)[٣٢] : هي البيض الخالصة البياض. واسمها

مشتق من "الرَّأْم"، وهو عطف الأُمّ على صغيرها وفرط لزومها إيّاه. ولا بدّ من الوقوف مع كلمة "رئم"؛ لما لها من أهمية رمزية، ستتنامى دلالتها في النص.

إن المزاوجة بين صورة الظبية والمرأة - في مستواها الجمالي المحض أو حتى في مستواها الرمزي المقدّس - موغلة في قدمها من التراث الإنساني، يلمح شاهد جذرها - من طرف خفي - منذ إشاراتها الدالة في نشيد الأنشاد[٣٣] مثلاً:

"أحلّفكن يا بنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقل ألاّ تُيقظن ولا تنبهن الحبيب حتى يشاء . (...) ثدياكِ كخشفي ظبية توأمين يرعيان بين السوسن. (...) اهرب يا حبيبي، وكن كالظبي أو كغفر الأيائل على جبال الأطياب".

على أن تعلّق العرب بالظباء شواهده متعدّدة، ويبلغ في بعض حالاته حدّ التقديس. فـ (امرؤ القيس)[٣٤] يشير إلى تماثيل لها مصنوعة من رمل في محاريب ملوك اليمن. وأشار (علقمة)[٣٥] إلى لزومها، مربّاة في البيت. ولهذا سُمي الظبي بـ"الدخيليّ"، أي "الظبي الربيب، يعلّق في عنقه الودع"[٣٦]. وفصّل (ابن مقبل)[٣٧] الصورة عن تلك العناية الفائقة التي كان يحظى بها فصيل الغزلان من قِبَل عذارى الحيّ؛ حيث ينظم عليه الودع، ويقلّد بأغصان الريحان، ويمسح

بالأكف، ويُلبس، ويُنام. وينصّ خبر ينقله (ابن المجاور)[٣٨] على أن بعض أحياء العرب الجنوبية - حتى في فترة إسلامية بعد العصر الأموي - كانو يقيمون لموت غزال مناحة ومأتمًا ومراسم دفن، قائلين: "نحن نمشي على الأصلٍ ونقول بترك الفرع!"، في عقيدة غريبة يلتبس فيها تقديس الغزال بالنظرة إلى المرأة، متخذين مرجعيّتهم في هذا المذهب من الشِّعر الذي تقترن فيه صورة المرأة بالظباء!.

وبتتبع مفردات فصيلة الظباء، على اختلاف التسميات، يلفى معجم اللغة العربية قد حفظ جذوراً من العلاقات الميثولوجية وراء الظبي أو الغزال. فمن أسماء الشمس "الغزالة"؛ ولذا أضافوا إليها قرنًا، فقالوا : "طلع قرن الشمس"، وقيل : إنهم خصّوها بتسمية الغزالة عند طلوع قرنها، فيقال: "طلعت الغزالة " ولا يقال: " غابت الغزالة"، وقيل : الغزالة عين الشمس، وقد سمّوها بـ"المهاة"، بل سمّوها أحيانًا بـ"الإلهة"[٣٩]. و"المهاة" هنا تحيل إلى فصيلة أخرى، هي بقر الوحش، تترادف في دلالتها الرمزية أحيانًا مع الظباء، كما سيأتي. ومن ذلك قولهم : إنه "إذا خرج الدجال تخرج قدامه امرأة تسمّى (ظبية)، وهي تنذر المسلمين به". و"الظبية : الحياء، من المرأة وكل ذي حافر". وسُميت زمزم - حين الأمر باحتفارها - "ظبية"[٤٠].

أمّا في شواهد الأخبار والآثار، فإذا كانت زمزم قد سُميت

"ظبية"، فقد ورد في ما رواه (ابن هشام)[41] عن حفر زمزم : أن (عبد المطلب) وجد في جوفها غزالين من ذهب، "هما الغزالان اللذان دفنت (جرهم) فيها حين خرجت من مكة". ومن يطّلع على آثار قرية الفاو - كما حواها متحف الآثار بجامعة الملك سعود - سيرى الاحتفاء بما ذكر (امرؤ القيس) من تماثيل الغزلان، في أشكال شتى، يغلب عليها صغر الحجم، وكأنها كانت نوعًا من لُعب الأطفال. ولا غرو فقد كان الشعراء يركّزون منها على صور "الآرام" الصغيرة، أو "مفتصل الظباء"، أو الجؤذر، أو الشادن، أو الرشأ، في سياقات من تصوير الجمال الطفولي. بينما كانوا يركّزون في سياقات أخرى على أُمّ الطفل (الظبية المغزل الخذول). ذلك أنها كانت للطفولة قدسيتها لديهم، بدليل ما كانوا يضحّون لآلهتهم بالأطفال الآدمية أو الحيوانية[42]. ولهذا يُلحظ في نصوص الشعر الجاهلي أن إشارات القداسة غالباً ما كانت تظهر صراحة في السياق الأوّل - المتعلّق بصورة الغزال الرشأ - حيث تصاحبها قرائن دينية، كـ: التقليد، والتطييب، (وهذا يشبه ما يكثر في آثار الفاو من تصوير الغزلان والوعول على المباخر، بما تشي به من وظيفة دينية)، وكذلك : العَتْر، وسفك الدم الخمريّ، والبيوت، والأبنية، والمحاريب، والدُّمى، والنُّصب، والتماثيل، والأصنام المعكوف عليها، يهلّ لها ويسجد[43].

وبالإضافة إلى هذا، فإن صغر حجم الظباء في تماثيل الفاو كأنما كان لسهولة اصطحابها في التنقلات والأسفار، في مجتمع

مترحّل غير مستقر غالبا. وربما اتُّخذت قلائد. وهي بدورها تُصوَّر محلاّة بالقلائد، على غرار ما جاء في وصف الشعراء.

وكما تدلّ آثار الفاو على ذلك الاحتفاء بالغزلان، تدلّ عليه آثار أخرى في الجزيرة، تمتد - مكانًا وزمانًا - إلى الآثار الثمودية في شمال الجزيرة[٤٤]. بل لقد سُميت مواطن مختلفة من الجزيرة بـ"الغزال" و"الظبي"- فيما يستدل به بعض الدارسين على عبادة هذا الحيوان[٤٥] - وذلك كالمكان المسمّى"غزال" أو "فيفا غزال" أو "قرن غزال"، أو "دارة الغزيّل"، أو "قرن ظبي"[٤٦*٧]. وترامي هذه الأماكن على خارطة الجزيرة يؤكّد تفشّي هذا التقليد في أرجائها. ومن ثم فلا غرابة أن يكون للإله السبئي (تالب) معبد يسمّى "ظ ب ي ن"، يأتي اسمه منقوشًا بالمسند على أحد النُّصب. مع الالتفات إلى ذلك التوافق الدلالي بين اسم المعبد "ظبي" وإضافة "تالب" إلى "ريام"، إذ يطلق عليه: "تالب ريام"[*٨].

هذا كله إذن يؤسس تصوّراً خاصًّا للظبي أو الغزال، (بوصفه رمزاً شمسيًّا رديفًا للمرأة)، في عقائد العرب وخيالهم ولغتهم، ولا بدّ من اصطحابه لقراءة مفردات هذه الجوانب في الشعر الجاهلي. إلا إذا افترض القارئ أن الشعراء كانوا يعيشون في بيئة أخرى خارج بيئتهم أو في عصر آخر غير عصرهم وثقافتهم!. وبدون هذا الاصطحاب لن تُفهم إشارات الشعراء على وجهها، أو سيبقى الفهم في مستوى ظاهر النصّ. والأسطورة لا تنفصل عن الشعر في العصر الجاهلي كما لا

ينفصل الدين؛ لأن وظيفة الشاعر كانت مرتبطة بهما، بدليل التباس مفهوم "النبي" بالشاعر والساحر والكاهن في موقف العرب من الرسول محمد ﷺ.

فأين تقع صورة "الآرام" من سياق القصيدة الجاهلية، بعد موقعها من سياق الميثولوجيا العربية ؟.

ترد الظباء في ثلاثة سياقات رئيسة من الشعر الجاهلي : (المرأة – الخيل – الخمر). وتجمع بين هذه السياقات الثلاثة قيمة (الفتوة) وفق أقانيمها الثلاثة، التي حددها (طرفة)[٤٧]، وعدها من "عيشة الفتى". على أن "الظبية المغزل" قد جاءت في إحدى قصائد امرئ القيس[٤٨] – في سياق نادر– مشبّهة بها الناقة، بعد أن كان قد شبّهها بالثور الوحشي، (والناقة إنما تشبّه من الحيوان عادة بالثور الوحشي أو حمار الوحش أو المهاة أو ظليم النعام)[*٩]. وهي هناك مرتبطة كذلك بالفتوة؛ لأنه – كما يذكر في إحدى قصائده – "يراقب خلاّت من العيش أربعا"، منهنّ الثلاث التي ذكرها طرفة، ورابعة هي: "نصّ العيس والليل شامل"[٤٩]. وهكذا يتعين الحقل الدلالي السياقي لمفردة "الظباء" في الشعر الجاهلي.

ولهذه القداسة التي تحيط بالظبي، في سياقه الثقافي والشعري، لا يصوّر في شعرهم مصيداً، إلاّ نادرا[*١٠]. وبتتبع الرسومات الصخرية لمشاهد الصيد المعثور عليها في الجزيرة، يُلحظ كذلك أنها – غالبًا – لصيد الوعول لا الغزلان. إلا أنه إذا كان الغزال

رمزاً شمسيًا فإن الوعل بدوره – الذي تنتشر صوره في الفاو – يعد من أقدم الرموز الحيوانية المربوطة بإله القمر عند السبئيين (المقه)[50]، وما تزال طقوس "صيد الوعل" الاحتفالية تقام في حضرموت إلى اليوم. ذلك أن للصيد في مثل هذه الحالة معنى الفأل بالتمكن من الحياة والخصب. ولعل هذا يفسر رسم الوعل مقبلاً على صائده غير مدبر[51]، وهو ما يلفت كذلك في صيد الغزال؛ ففي مشهد صيد بإحدى جداريات سوق الفاو يرسم الغزال مقبلاً على الصائد "ملك" لا جافلاً منه كما كان متوقعاً[52]. كما أن لصيد الحيوان المقدّس تحديداً مغزاه، الذي يخرجه عن محض الصيد، ليتّجه إلى فكرة (الأضحية)، بهدف المشاركة في تناول لحم مقدّس لإكساب الجسد صفات روحية نتيجة حلول القوى التي تعبّر عنها الأضحية فيه[53]. إضافة إلى أن في هذا الصيد دلالة تطهيرية من خلال سفك دم مقدّس لا يتمّ طقس فتوة البطل الفارس وفرسه إلا به، لا سيما أن دم الظباء خاصة لم يك لديهم كغيره من الدماء؛ لأن منه المسك، وزعم حكماؤهم أن دم الغزال شفاء للسموم وبعض الأمراض[54]، وبه شبّهوا الخمرة[55] – التي كانت بدورها ذات قيمة روحية، عبّر عنها (الأعشى)[56] بصلاة حارسها عليها إذا "ذبحت" وارتسامه وزمزمته. وعليه فلعل أليّة امرئ القيس أن: لا يأكل لحمًا، ولا يشرب خمراً، ولا يصيب امرأة، ولا يدّهن ولا يغتسل، حتى يثأر بأبيه[57]، لا تخلو من الإشارة إلى تلك العلاقة بين (اللحم والخمر والمرأة)، في مستواها الرمزي، الذي

يتجاوز مجرد الدخول في ما تسميه (سوزان ستيتكيفيتش) "مرحلة الهامشية " من طقس التضحية، أي تحريم أسباب الحياة المستقرة[٥٨] .

ولتلك القيمة الرمزية لدماء الظباء يتردّد لديه نمط التتويج بخضاب دماء الهاديات على نحر الفرس:

٦٥- كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حنّاء بشيب مرجّلِ .

- كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حنّاء بشيب مخضّب.[٥٩]

وكأن هنا صورة من نموذج إنساني أعلى[٦٠]، يذكّر بتضحية (أرتميس) بالغزالة من أجل إبحار الأساطيل إلى طروادة[*١١] . وهذا النوع من التضحية يومئ إليه (الحارث بن حلزة)[٦١] :

عننًا باطلاً وظُلمًا كما تعترُ عن حجرة الربيضِ الظباءُ

وذلك أنهم كانوا يضحّون للآلهة بالظباء، نذراً إذا بلغت إبل الرجل أو ماشيته مئة أو ظفر بما تمنّى[*١٢]، يختارون منها أوّل ما ينتج، أي "الآرام"، فيذبحونها في رجب ويصبون دمها على رأس الصنم[٦٢] . وفي ضوء هذا يمكن أن يفهم أيضًا مغزى ذبح "الجؤذر" الذي فُدي به امرؤ القيس نفسه، في قصته حينما أهدر أبوه دمه[٦٣] .

ولا غرابة من أن تبدو أوجه شبه بين أساطير العرب - كما يعبّر عنها شعرهم - وأساطير الأمم الأخرى؛ فمن يزور متحف الآثار بجامعة الملك سعود، يدهش لذلك الانفتاح الذي كان للعرب على أساطير الأمم المجاورة، من إغريقية ورومانية ومصرية. فهناك سيرى في آثار قرية الفاو تمثالاً كبيراً بقيت يده ورأسه، وآخر صغيراً على دبوس شعر امرأة، يمثّلان (أفروديت/ فينوس)، ربة الخصب والحب والجمال عند الإغريق والرومان. وكذا تمثال لأرتميس، ولأبولّون، وأثينا، وتمثال مجنح لأيروس، وتمثال نصفي للإلاهة ديانا - في أحد مدافن القرية - وهي معبودة الصيد والقنص عند الإغريق. كما سيرى تمثال (منيرفا) الرومانية، وتمثالاً صغيراً للطفل (حار بوكراتيس) - حورس الطفل ابن المعبود المصري القديم (إيزيس)، جُسّم في أسلوب هلليني أو روماني.

.. وتلك إذن قيمة إشارة "الآرام" الرمزية في البيت الثالث من مطلع "قفا نبك"- المؤكدة بصيغتها النمطية في شعره، صورةً للمرأة: "من البيض كالآرام"[٦٤] - بوصفها معادلاً عميق الدلالة لمعنى (الخصب والنماء والحياة)، ذلك المعنى الذي كمن في غاية تمنّيه ذات مرة - حانًا إلى بلاده، من مقامه مغتربًا بحِمْير وهمدان -:

ألا ليت لي بالنحل أحياء عاملٍ   وبالخشلات البُقْع أرشاء غزلان[٦٥]

فها قد عبّر مطلع المعلّقة عن ذات الفقد لأمنيته المخترمة هذه

والحنين إلى ماضيه الحبيب؛ فقدْ "كصدع الزجاجة ما يلتئم"، كما اعتاد بعده (الأعشى)[٦٦] أن يردّد، لا يعقب بساحته سوى مخايل الذكرى. لذلك لا يرى الآرام، التي تبارك حياته، وإنما يرى "بعرها في العرصات والقيعان". يقابل في الصورة بين ضآلة بعر الآرام وتفاهته من جهة وشساعة العرصات والقيعان وفضائها الموحش من جهة، كأنما البعر تجسّدٌ لبقايا الحاضر من الذكرى مقارنة بالغائب من الحبيب والمنزل الماضي الصديع.

وهي ذكرى لاذعة كالفلفل، لكنها فاتحة لشهية الوقوف والبكاء، فاتقة للسان القول والإنشاد. وفي حرقة المعاناة ملهم وحافز على الإبداع، بوصفه عملية تعويضية أو توازنية، كما يرى علماء النفس[٦٧]. وتلك صورة نمطية يردّدها (عنترة) في أحد أبياته[٦٨].

وبما أن الشاعر لا يختار مفرداته اعتباطاً، وإنما هو يوظفها، بدافع واعٍ أو غير واعٍ، في تحقيق مشروعه لبناء واقع خيالي مفارق، فسيلتقط القارئ – وفق هذا الفهم – مفردات "سمرات/ الحيّ / ناقف / حنظل" بحسّ خاص، يرى في السمرات: سواداً – سيفصّله الشاعر فيما بعد في وحدة (الليل)، وفي الحيّ : حياة، وفي النقف: تهشيم رؤوس وتهييج فتنة وحرب[٦٩]، كمن ينقف حنظلة بظفره "فإن صوتت علم أنها مدركة فاجتناها فعينُه تدمع"[٧٠]، وفي الحنظل: مرارة لا تطاق، مع حدة رائحة تدمع لها العين. ومن ثم سيرى في تجريد الدلالة من تلك الإشارات البعيدة، إهراقاً لماء الشعر وروائه، لا

يقترفه إلا لغوي لا يجاوز حسّه حرفية المعنى القاموسي. ولئن كان هذا المسلك مفسداً لجنس الشعر الإنساني بعامة، فإنه في العربية بخاصة مفسد للغة ذاتها، بطبيعة حالها الشاعرة.

والسَّمُر : من شجر الطلح، وهو كذلك ضرب من العضاه، وقيل من السَّيال، تُغمّى بخشبه البيوت[٧١]. غير أن الشاعر يستفزّ بإشاراته مختلف الموحيات الحسيّة والمعنوية خلف المفردات، من : (ذكريات - فلفل، وحاضر حياة - سَمَر، أي ظلام شائك، وطعم - حنظل، وفتنة - نقاف).

ولأن إشارة "سمرات الحيّ" تعني ذلك فإنه يستخدمها في إحدى قصائده ليشبه بشوكها أسنان حبيبته المفارقة: "كشوك السَّيال فهو عذب يفيصُ"[٧٢]. "قال (الأصمعي): ما أدري ما يفيص"[٧٣]، وفسّره غيره تفسيراً متكلّفا. و"يفيص" هناك معناه ينفلت، كما قالوا: "أفاص الضبّ عن يده: انفرجت أصابعه عنه فخَلَص"[٧٤]. أي أن لذتها لذة خادعة متفلّتة.

ولأن إشارة "سمرات الحيّ" أيضًا تشخيص "لأشجار حياة خصبة تحوّلت غداتها - ببين الحبيب - إلى أشجار ظلمة موحشة شائكة"، فسيقابلها في البيت الخامس "الهلاك" نتيجةً، ينذره بها صحبه. ولهذا كله رأى بعض الدارسين المحدثين في "السّمُر" عند الجاهليين نظيراً رمزيًا للشمس - أمّ الوجود والخصب - كالنخلة[٧٥].

فيمكن القول إذن إن "سمرات الحيّ" في معلقة امرئ القيس رمز للمرأة، التي هي بدورها من الرموز الشمسية[١٣*].

وكأنما ثقل الموقف قد جعل مطايا صحبه واقفة عليه: "وقوفا عليّ مطيّهم"، كما جعلت أنواعُ الهمومِ الليلَ - في وحدة الليل - جَمَلاً يبرك عليه صلبًا وأعجازاً وكلكلا.

وإذا كان هذا البيت الخامس قد صار إلى قالب صياغي - وهو ما كان يحدث كثيراً جداً في الأجزاء الأولى من القصيدة الجاهلية، حسب رصد (مونرو)[٧٦] - يأخذه عنه (طرفة) في معلقته[٧٧]، فما بال البيت هنا ينتهي بـ"تجمّل" دون غيرها، كـ"تجلّد" في بيت (طرفة)، أو "تحمّل" (بالحاء)؟!. ما الفرق بين "التجمّل" و"التجلّد"؟. أم أن الكلمة رهينة القافية، تفرضها فرضًا صوتيًا دون بُعْد دلالي؟.

إن افتراضًا كهذا يسلم الشعرية إلى النظمية. فلو لوحظ السياق والمقام، لبدت "تجمّل" في مكانها الدلالي الطبيعي دون غيرها، مثلما أن "تجلّد" قد جاءت أليق بموقعها. ذلك أن الموقف في بيت امرئ القيس ليس موقف صبر فحسب، بل هو موقف تحل بصبر وجمال أيضًا، أي بصبر جميل، صبر واثق، يليق بمقام هذا الشاعر الأمير؛ ولهذا سيستعمل في (البيت ١٨) - مخاطبًا صاحبته - تعبيراً شبيهًا في قوله: "وإن كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأجملي"، أي اتّئدي واعتدلي وأحسني الهجر. فالأمر موجّه في بيت امرئ القيس الأوّل

إلى أمير ماجد، وفي الثاني موجّه منه، وليس من أدب صحبه أن يخاطبوه إلا بهذا الأسلوب الرفيق المتئد، كما أن ليس من أدبه هو أن يتخاطب في أمر يمسّه إلا بهذا الأسلوب. من هذا كله تأتي منطقية التخاطب في (بيته ٢٠)، حيث يعدّ حبّ حبيبته القاتل، وأمرها قلبه، وإذعانه لها، غروراً منها يَعْجَب منه. أمّا الأمر في شأن (طرفة) فمختلف؛ لأن طلب صحبه تجلّده قد جاء بعد أن قال في البيت السابق: "... ظللت بها أبكي وأبكي إلى الغدِ*[١٤]"، إضافة إلى أن ليس في مقام المخاطب ما يمنع من مخاطبته بلهجة "التجلّد".

وليس الوقوف على الأطلال في النهاية إلا وقوفاً على أطلال الذات الشاعرة، حتى لقد أفضى (زهير)[٧٨] في إحدى قصائده إلى كشف هذا المعنى على نحو مباشر، وهو يتخلّى عن الاستهلال التقليدي بالمقدّمة الطللية، ليستهلّ بمطلعين مصرّعين، يبدأ في الأوّل بالوقوف على أطلال الذات وبكاء الشباب، ويعقبه بمطلع الوقوف على أطلال المكان وسؤال المنزل :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطلُهْ	وعري أفراس الصبا ورواحلُهْ
لمن طللٌ كالوحي عافٍ منازِلُهْ	عفا الرس منه فالرسيس فعاقلُهْ

بيد أن ما نهى (امرأ القيس) عنه صحبُه من هلكة البكاء والأسى، فيه يكمن شفاؤه النفسي، وإلا فهو يدرك - من خلال استفهامه الإنكاري ب٦ - عبثية التعويل على الماضي، المنكسر

كانكسار الشطر الأوّل من هذا البيت[*١٥]. في ماء الشؤون المهراق يكمن شفاء أطلال النفس، مثلما أن في ماء المزون يكمن شفاء أطلال المكان، كما سيصوّر في لوحة القصيدة الأخيرة؛ فيبرئ البكاءَ من العجز والخور، ليعطيه قيمته الشفائية بتحريره النفس من كبت همها، وقيمته الإحيائية التي تحفز النفس لاسترجاع ماضيها الدارس. ولأن لماء الدمع قيمته الدلالية المعادلة لقيمة المطر يصوّره في إحدى قصائده ضروبًا من المطر على الطلل[٧٩]:

أمن ذكر نبهانية حلّ أهلها ... بجزع الملا عيناك تبتدرانِ
فدمعهما سكبٌ، وسحٌ، وديمةٌ، ... ورشٌ، وتوكافٌ، وتنهملانِ

وتجدر هنا ملاحظة العلاقة العضوية بين البنية الإيقاعية للمعلّقة وموضوعها المعبّر عن الفقد الباكي على أطلال الذات وأطلال المكان؛ من حيث كان بحر القصيدة الطويل في أصله ضربًا من ألحان الأعراب الغنائية، تستعمله القيان في (المراثي) ويستعمله الركبان في الحداء، وهو المسمى بغناء "النَّصْب"، أو "العقيرة"، المشار إليها في عبارتهم: "رفع فلان عقيرته"، ولعله – في بعض حالاته – كان نوعًا من الغناء الديني[٨٠].

لكن كيف يصف الرسم "بالدارس" وقد قال من قبل "لم يعف رسمها"، كما تساءل القدماء والمحدثون ؟[٨١].

لا مشاحّة في ما وراء ظاهر التناقض من رؤية مقسّمة: بين ماض لم يعف نفسيًّا وماض عفا واقعيًّا. إلاّ أنه يمكن أن يُقرأ ظاهر التناقض بتخريج آخر، يأخذ بالتفريق بين "عفا" و"درس"، فهل هما تعبيران مترادفان ؟. ذلك ما يقع فيه الوهم، نتيجة غياب معجم تاريخي، يساعد في تحديد الظلال الدقيقة الفارقة بين الأشباه والنظائر من اللغة، التي لا بدّ أنها تتقارب مع الزمن حتى تلتقي، فتكاد لا تُدْرَك الفروق بينها، بينما هي في لغة جيل سابق قد تعني شيئين مختلفين أو وجهين متفاوتين لمعنى واحد؟. لا تعريج على تفريق بين الكلمتين في كتب الفروق اللغوية أو الأشباه والنظائر، سوى أن مراجعة المعجم العربي يفيد - بالرغم من التداخل بين معنيي هاتين الكلمتين - أن الدروس هو إخلاق الشيء في ذاته، أما العفاء فهو أن يغطيه التراب؛ فيقال: "عفت الدار : إذا غطى التراب أثرها"[٨٢]. وعَفو البلاد غُفلها وما لا أثر لأحد فيها بملك"[٨٣]. فإذن لا تناقض بين "لم يعف رسمها " و"رسم دارس"؛ فالعفاء هو الدروس وزيادة تغطية التراب لآثار المحلّ الدارس؛ لذلك يقول شاعر:

أهاجك ربعٌ دارس الرسم، باللوى، لأسماء، عفّى آيه المُورُ والقطرُ؟[٨٤]

فهو دارس الرسم، ثم قد عفت آيه الرياح والأمطار، في عمليتين متعاقبتين. أي أنه قد صار إلى تلك الحال التي تصبح فيها آثار الدار - كما يذكر امرؤ القيس في "قفا نبك" الأخرى - لوحة رسم

خيالية قديمة، أو آيات كتاب مقدّس عتيق، يتهجّى على صفحاته ماضيه الحبيب :

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفانِ ... ورسمٍ عفتْ آياته منذ أزمانِ
أتت حججٌ بعدي عليها فأصبحتْ ... كخطِّ زبورٍ في مصاحف رُهبانِ[85]

غير أن ذكرى الحبيب والمنزل في المعلقة "لم يعف رسمها" بعد، ولكنها ذكرى قريبة، حيّة، مرئيّة.

هذا فضلاً عن قيمة إضافية لما توحيه كلمة "يعفو" من معنى "العفو والصفح"، فذكريات الآثار لم تصفح عن الشاعر، فتعفيه وتريحه من ذكراها الممضّة؛ لذلك يمضي معظم القصيدة في سرد تلك الذكرى/ الذكريات.

وهكذا فلغة الشعر (لغة اللغة). تتعامل مع لباب المادة لا مع قشرتها، فلا مندوحة في قراءتها قراءة متعجلة أو معجمية. وامرؤ القيس تخصيصًا بارع في هذه اللعبة الفنية أيّما براعة. ولو مضى التحليل إلى تقصّي ذلك لوجد معينًا لا يكاد ينضب، ولطال الوقوف على اختيار "عبرة.. مهراقة.. رسم.." وغيرها من مفردات مكتنزة بالدلالات والإيحاءات الصميمة في منح النصّ شعريته.

وكلمة "الرسم"، كما في القصيد الجاهلي عمومًا، تثير سؤالاً عن البيوت العربية إذ ذاك : أ صحيح ذلك التصوّر عنها بأنها كانت بيوت شَعر فحسب، وأن الرسوم التي يذكرها الشاعر الجاهلي إنما

هي آثار النُّؤْي والأُتيّ والأوتاد ونحوها، أم أنها كانت لبعض العرب منازل مبنيّة أيضًا، كتلك الموجودة آثارها في الفاو، وقد تكون هي المقصودة بالرسوم؟. أ ولم يكن للأعشى - مثلا - قصر مشهود مسمّى باسمه إلى اليوم في (منفوحة - أحد أحياء مدينة الرياض)؟. أ وما كان لعنترة - نفسه المستعبد في قومه - ذلك القصر المعروف باسمه أيضًا في (قصيبا)، شمال القصيم؟[*١٦].

إن بناء القصيدة العربية ذاته يشي بأصوله المعمارية. ذلك أن أسلوب الأعمدة والتناظر، الذي يُلحظ في معمار مدائن صالح مثلاً، يبدو هو الأساس في الذوق الفنّي العربي الذي أفرز شكل القصيدة العربية؛ حيث التوازن دائمًا والتجاوب : التمثال إزاء تمثال، والعمود إزاء عمود مشاكل، والإناء إزاء إناء شبيه، والنسر (ذو الشرى = الشمس)[*١٧] لا بد أن يكون جناحاه ممتدين متقابلين، ولا بد أن يتقابل ثعبانان حول قناع الرأس، جهة اليمين وجهة الشمال، بنمط انسيابي واحد، وتمثال الحيوان على أحد الأعمدة يجابه بتمثال على العمود المقابل في الوضع الحركي نفسه، كل منهما يمد يداً على طبق دائري، والشرفات متقابلة في سلسلتين، كما يجعل المثلّث فوق باب المقبرة مقابَلاً بالشرفات العلوية التي يشبه وضعها مثلّثًا مقلوبا[٨٦]. وهكذا في دقة تناظرية، تذكّر بالانتظام الفني - شكلاً ومضمونًا - بين صدور الأبيات الشعرية وأعجازها في القصيدة العربية. مما يدلّ على البنية الذهنية العميقة لأسلوب الفنان العربي

الموروث*[١٨]. ومن ثم يمكن التماس جذر أبعد في تاريخ المصطلحات العروضية العربية، كـ"بيت"، و"مصراع"، و"تصريع".. إلخ.، بالمناظرة مع الأسلوب المعماري لبوابات المباني بمدائن صالح[٨٧].

وعلى الرغم من أن (امرأ القيس) يذكر في أبياته "التحمّل"، مما يشير إلى أن المنازل كانت مضارب خيام انتقل بها أهلها صوب مكان آخر، فإن الصورة قد تكون تعبيراً مجازيًّا؛ إذ ما دام الأسلوب شعراً فلا قيمة للاحتجاج بحرفية الدلالات الحقيقية للكلمات. لا سيما أن الشاعر لا يذكر تفصيلاً عن النُّؤْي والآثار الأخرى، كما يفعل غيره من الشعراء، فتلزم حينئذ قراءة الرسوم على ذلك الوجه. وبتصوّر الرسوم على أنها رسوم بنيان داثر، تبدو منطقية العلاقة بين "رسم دارس" و"لم يَعْفُ رسمها" أقرب إلى الوضوح من تصوّرها بيوت شعر سرعان ما يعفو رسمها.

ومن جهة أخرى تثير مفردة "رسم" في هذه المعلّقة، كما في الشعر الجاهلي عمومًا، سؤالين آخرين، الأوّل عن مقدار حظها من الإشارة إلى الكتابة العربية : أصحيح أن كلمة "رسم" أو "رسوم" لا تعني في القصيدة الجاهلية أبعد من الإشارة إلى آثار الديار – كما درج على قول ذلك الشُّرّاح، مثلما درجوا أيضًا على تفسير "الآي"، في مثل أبيات امرئ القيس السالفة، بعلامات الديار – أم أن الكلمة قد تنطوي على معنى كتابات من حلّوا في الديار، وذلك من رسَم ورشَم : إذا كَتَب، والرواسيم في العربية: "كُتُب كانت في الجاهلية"[٨٨]؟.. وهو

سؤال لا يسعف النصّ بالإجابة عنه..غير أن انتشار الكتابات في آثار كندة بالفاو، وكذا في غيرها من آثار الجزيرة، يبيح لكلمة "رسم" في القصيدة الجاهلية حمل ظلال من الدلالة الكتابية، وإن كان سؤال الكتابة جملة يظلّ سؤالاً حائراً في عصر الأدب الجاهلي (ق٥ - ٦م)، لفقدان آثار انتشارها في الجزيرة العربية، مخطوطة أو منقوشة[٨٩].

أمّا السؤال الآخر، فهو عن مدى صحة تأويل كلمة "رسم" أصلاً بغير معناها اللغوي الدال على التصوير؟. صحيح أن التراث الشعري لا يحمل قرائن بينة بتحديد هذا المعنى - وإن كان هو معنى الكلمة الأولي الظاهر - إلا أن التراث الأثري يدلّ على اهتمام واسع للعرب بتسجيل ذكريات حياتهم رسمًا، أينما حلّوا أو ارتحلوا، ولا سيما ما يتصل منها بالآلهة، أو علاقة الرجل بالمرأة، أو الرحلة، أو الفروسية ونشاط الصيد. إلى درجة أنه يمكن من واقع تلك الرسوم تصنيفها إلى مدارس/ اتجاهات، تراوح بين الواقعية والرمزية، وحتى ما يشبه ضربًا من " السوريالية"[*١٩]. أفلا يحق كذلك إعادة فهم مفردة "رسم" في ضوء الشواهد الأثرية تلك، بعيداً عن ذلك التأويل المطّرد، أو - على الأقل - بعيداً عن تعميمه، سيّء الظن بثقافة العرب ؟.

٣ - لوحة الأنثى:

لا يتلبث الشاعر مع حاضر الفقد ولوعته حتى ينتقل إلى استحضار البدائل من الماضي أو الخيال. فتتعدّد الحبيبات في عدد من الصور: "كدأبك [وفي رواية كدينك[١]] في أُمّ الحويرث... وجارتها أم الرَّباب... ألا رُبّ يوم لك منهنّ صالح... ويوم عقرت للعذارى مطيّتي... ويوم دخلت الخِدْر... ويوم... ويوم... فمثلك حُبلى ... ويومًا... وبيضة خِدْر...". ودلالة هذا التكثّر من صور المرأة – وكذا التكثّر من الأبيات المتعلقة بها مقارنة بالمقطع القصير المتعلق بالأطلال -تتجه إلى محاولة الشاعر ابتناء واقع تعويضيّ، يشتقّه من وجه الحياة الآخر، المشرق بـ(الخصب والجمال)، كأنما ليعبّر من خلاله: عن أمل ما يزال مستجدًّا، بالرغم من شعوره بالأسى المُطْبِق لفقده في طالع القصيدة. وهو ذات الابتناء التعويضيّ الذي يدفع شاعراً آخر، في إشارة دالّة، إلى أن يرى – وهو يقف على الطلل – في ناقته قصراً بديلاً للدار الخربة، التي أعياه رسمها وكلامها:

فوقفت فيها ناقتي وكأنها فدنٌ لأقضي حاجة المتلوّمِ[٢]

على أن (الأنثى)– التي تحتل من ديوان امرئ القيس مساحة واسعة بلغت نسبة أبياتها المباشرة ١٧٪ من جملة أبياته[٣]– تظل ملجأه المفضّل في عراء الأطلال، وسلاحه الأمضى في مقارعة

الموت، حتى إنه ليلفظ آخر أنفاسه وهو يستجيرها ويستزيرها لغربة ما بعد الموت[٤]:

أجارتنا إن المزار قريبُ وإني مقيم ما أقام عسيبُ
أجارتنا إنّا غريبان ها هنا وكل غريبٍ للغريب نسيبُ

وليس امرؤ القيس بِدْعًا في هذا؛ إذا عُلِم أن الأنوثة أصلاً كانت مقدّسة معبودة عند العرب، وذلك بنصّ (القرآن الكريم) من "سورة النساء": **﴿إنّ الله لا يغفر أنْ يُشرك به ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء. ومن يشرك بالله فقد ضلّ ضلالاً بعيداً . إنْ يدعون من دونه إلا إناثًا، وإنْ يدعون إلا شيطانًا مريدا﴾**[٥]. في إشارة إلى آلهتهم المؤنثة: (اللات، والعزى، ومناة...)[٦].

وإذا كانت أسماء الأماكن في الشعر ذات وظيفة شعرية، فإن أسماء الأشخاص، وبخاصة المرأة، ذات وظيفة كذلك. وفي هذه القصيدة من أسماء الأشخاص ستة: (أُمّ الحويرث - أُمّ الرَّباب - عنيزة - امرؤ القيس - فاطمة - حارث) . لكل اسم منها دلالة رمزية ، تتجاوز الدلالة الواقعية. وقد لا تكون بعض تلك الأسماء - على الأقلّ - أسماء اجتماعية حقيقية، وإنما هي إشارات شعرية.

وأوّل تلك الأسماء في القصيدة (فاطمة)، وإن كان لا يظهر اسمها إلا متأخّراً، في البيت ١٨. ففاطمة هي المغادرة، التي يسوق

اللوحة الأولى والثانية عنها، والتي يشير إليها بضمير الغائبة في قوله: "كدأبك من أُمّ الحويرث (قبلها)". ويؤيد هذا قول (ابن قتيبة)[٧]: "وكان امرؤ القيس طرده أبوه لمّا صنع في الشعر بفاطمة ما صنع، وكان لها عاشقًا، فطلبها زمانًا، فلم يصل إليها، وكان يطلب منها غرة، حتى كان منها يوم الغدير بدارة جُلْجُل ما كان ".

وعلى الرغم من تلك الحكاية التفسيرية، ومن إحالة ابن قتيبة[٨] مرة أخرى الإشارة الشعرية إلى امرأة واقعية، حيث يذكر في موطن آخر أن الشاعر يشبب بـ(فاطمة بنت العُبَيد بن ثعلبة بن عامر العُذرية)، فإن اسم "فاطمة" يظلّ – على المستوى الفني – قناعًا استخدمه الشعراء الجاهليون في سياقات التعبير عن الفراق، لما يحمله من معنى "الفطم"، والفطم في اللغة: القطع، وفصل الرضيع عن أُمّه[٩]. ومن الدالّ هنا أن أُمّ امرئ القيس نفسها اسمها (فاطمة بنت ربيعة بن الحارث بن زهير)[١٠]، فكأنما اسم "فاطمة " في ذاته قد صار رمزاً أموميًّا أكثر منه اسم امرأة معينة.

وليس امرؤ القيس بدْعًا من الشعراء الجاهليين في توظيف دلالات الأسماء. فالمتتبع لهذه الظاهرة في الشعر الجاهلي لا يعدم رابطًا – يقوى أو يضعف – بين الاسم والتجربة التي يفضي بها النص، مما لا يجعل اسمًا سوى ما استخدمه الشاعر لائقًا – في الغالب – ليحلّ محلّه. ألم تر إلى (المثقِّب العبدي)[١١] مثلاً – بعد

امرئ القيس بأكثر من أربعين سنة (– ٣٥ق.هـ = ٥٨٧م) – كيف يستعمل اسم "فاطمة " كاستعمال امرئ القيس هنا، وفي السياق نفسه: "أفاطم قبل بينك متعيني..."، تمامًا كما يقول امرؤ القيس: "وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأجملي"، حين لا يكون مناصٌ من الفطم، ولا يبقى من أمل إلاّ بعض متعة أو بعض إجمال. وكلا الشاعرين يستخدم الترخيم، الذي يُعبّر انثلامُ علامة التأنيث فيه، "فاطم"، عن غياب اكتمال العلاقة بتلك المرأة، إذ تغدو محض ذكرى، كهذا الاسم المرخّم مقارنة بالاسم الأصلي، سواء أجاء الترخيم على لغة من ينتظر أم على لغة من لا ينتظر. وكذا، يناديان "فاطم" بأداة نداء القريب، ليُظهرا المفارقة بين مقدار قربها النفسي ومقدار بعدها الواقعي؛ ولذلك يبالغ الشاعر في تصوير نأيها عنه، إمّا بتصوير ظآلة الحاضر إلى الماضي، كـ"بعر الآرامِ في عرصات وقيعان"، أو بوصف طريقها وإبعادها، كما يفعل (المثقب)، ليصوّر دهشته من أن فاطمة، (الأمّ) تلك التي كان يناديها عن قرب، قد أضحت عنه بعيدة بعيدة. ولأن سُنّة الشاعر الجاهلي أن يوظّف الاسم في مثل هذا السياق للدلالة على انقطاع العلاقة بالأنثى، استخدم (لبيد) في معلقته اسمًا شبيهًا بـ"فاطمة"، هو اسم "نوار"؛ في جملة من صور القَطْع، شبيهة بصور المثقِّب عن المخالفة وصور امرئ القيس عن الصرم. واسم نوار: يشير إلى الأنثى النافرة من الفحل، وإلى النفار عموما[١٢].

ثم انظر كذلك دلالة أسماء أُخَر في الشعر الجاهلي كـ"هند " في معلقة (الحارث بن حلّزة)[١٣]؛ حيث يختاره الشاعر لكي يقول إنها قد أوقدت له النار بالعود، أو بلفظ آخر بالمندل الرطب، وهو بخور ينسب إلى (مندل) بالهند[١٤]- تتردّد الإشارة إليه في الشعر الجاهلي تمجيداً للكرم الذي يستدلّ عليه العميان قبل المبصرين - ولهذا يعرض اسمُ هند في قصيدة ابن حلّزة عروضًا في حديثه عن النار، بعد أن كان حديثه عن بين (أسماء). ويسمي (علقمة)[١٥] صاحبته بـ"ليلى"، ثم يدعو لها بالسقيا، في سياق ذِكر المشيب والحنين إلى عهد الشباب وما شطّ من ولْي ليلى وعادت بين الشاعر وبينه العوادي والخطوب. وكأنما "ليلى" رمز "الليل/ الهموم"، التي يرجو أن تغسلها المطر، على شاكلة ما سيأتي في معلقة امرئ القيس. وتجد (عنترة) يتدرج في تسمية صاحبته، فهو يدعوها "عبلة "حينما يكون في سياق الحديث عن الحياة والخير والأمل؛ لما يدلّ عليه اسم "عبلة" من معنى نعمة واكتناز وخصب - وهو النعت ذاته الذي سيضفيه على فرسه "العبل"، أو بلفظ أنثوي آخر: "النهد"؛ ليربط بين معنيي (الحبّ والحرب) في طلب الحياة الشريفة من جهة، وليقرن من جهة أخرى بين (الأنوثة / المرأة) و(الأنوثة/ الفرس) في رمزيتهما المحورية للحياة والتجدّد والاستمرار. بينما سيكنّي تلك المرأة في مقطع آخر من معلقته بـ"أم الهيثم"، في سياق تحية طللها؛ وذلك لعلاقة الكنية هنا بالدار المهثومة القفر المقوية. أمّا في ساعة فراقها

وانخـرام علاقـته بهـا فيكـنّيها بكنية أخرى، هي: "ابنة مخرم". في حين أنه – في لحظة إعرابه عن انعتاقه من عبودية المجتمع بسنانه، مـع اعترافـه ضمنيًّا بأن الأنثى وحدها قد استعبدته بحبها – يكنّيها بـ"ابـنة مـالك"[١٦]. ويخـتار (زهـير) لصاحبته كنية (أُمّ أوفى)، لما تحملـه هـذه الكنية من معنى الأمومة والوفاء، كيما تكون هذه الكنية في مقابل الكـنية المضادة: (أمّ قشعم)؛ حيث جاءت القصيدة لتخليد قيمة الوفاء بين الناس، لتقيهم أمومةَ هذه الأُمّ الأخيرة الكريهة:

فمن يوفِ لا يذمم ومن يفضِ قلبه إلى مطمـئنّ الـبرّ لا يـتجمجمِ

ويـتخذ (الأعشى) لحبيبته اسم "هرّة " أو "هريرة"، في مزاج من تصوير اللذة بالجسد/ الروضة، المسّك، المزنبق ، يضاحك الشمس كوكـبه طيّـب النشر. مقترنة إشاراته هناك بالسحاب والدجن ونزول الغيـث لحظـة حضورها أو وداعهـا؛ ما حمل بعض الدارسين على أن يـرى في هـذا الاسـم رمـزاً شـهوانيًّا جنسيًّا[١٧]. وهو اسم يرد في النسق الإشاري نفسه عند (امرئ القيس)[١٨]:

وهـرّ تصـيد قـلوب الـرجالِ وأفلت منها ابن عمرو حُجُرْ

حـتى زُعِـم إن هـرّة هـذه هي إحدى زوجات أبيه أو قيانه*. كمـا يـرد الاسـم لديـه– وروده عـند (الأعشى)– في سياق صورة لذّته

بالخمرة، المشجوجة بماء السحاب، أو المرأة الممسّكة، طيّبة النشر، تمشي كمشي النزيف، و:

كأن المدام وصوب الغمام   وريح الخزامى ونشر القُطُرْ
يُعَلّ به بَرد أنيابها   إذا طرّب الطائر المستحرْ ...
فلمّا دنوتُ تسديتُها   فثوباً نسيتُ وثوباً أجرّ

وكذا يأتي الاسم في شعر (طرفة)[١٩] في سياق شبيه من صورة جسدية لامرأة خمرية الثغر، من نسوة كبنات السحاب البيض. ومن هناك رُبّما كمنت وراء اسم "هرّة " دلالة سحرية أو شيطانية؛ لعلها تدلّ عليها هاتيك الصور النمطية الغامضة للهرّ الذي يمنح الناقة – في شعرهم – طاقة استثنائية على قطع الصحراء، والذي يظهر في قصائد محمّلة بالإشارات الآنفة ذاتها[٢٠]، الواردة في سياقات ذِكْر المرأة الهرّة، صائدة الرجال مفنية الشباب، حسب امرئ القيس[٢*].

فهذا إذن موضوع واسع وجدير بدراسة مستقلّة، يدلّ على أن امرأ القيس يتعامل بالأسماء في شعره حسب تقليد شعريّ راسخ في عصره.

وإذا كان النقاد العرب قد تنبّهوا إلى أن "للشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيراً ما يأتون بها زورا... وربما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة، إقامة للوزن

وتحلية للنسيب"[٢١]، فإن الأسماء في معلقة امرئ القيس قد تعدّدت وتلونت، لا لمجرد الخفة أو التحلية، ولا لشبقية الشاعر كذلك، كما يحلو التفسير الدارج للظاهرة؛ بل لأن تلك الأسماء شيفرات شعرية تتلون بالمواقف الشعرية المختلفة، حتى في القصيدة الواحدة كما في معلقته، أو في البيت الواحد أحيانا[٣*]. ولذا فليس تعدّد الأسماء مرتبط بشعر الشبقيين من الشعراء كامرئ القيس حسب، بل هو في شعر غيرهم أيضًا، من العشّاق المعروفين بتوحيدهم في الحبّ، (كعنترة)[٢٢]، الذي يفخر لعبلة أنه لا يريد من النساء سواها، ومع هذا فإنه يذكر سواها: كـ"سميّة"[٢٣*٤]، و"رقاش"[٢٤]، و"قطام"[٢٥]. ثم لولا أن أسماء النساء في شعرهم ذات وظيفة فنّية، تستمد من دلالاتها اللغوية، أفيتفق - في العقل أو الواقع - أن تكون وسيلة إغراء الشاعر صاحبته عن طريق سرد مغامراته الغرامية مع غيرها من الضرائر؟![٢٦].

وعلاوة على ما تقدّم فإن اسم "فاطمة" في معلقة امرئ القيس يلتحم بموضعه من جسد القصيدة منسجمًا مع ما سبقه مباشرة من ذكر "المُرضع" والرضاع في (البيت ١٥)؛ فإذا كانت المرضع تسلم نفسها للشاعر، حارمة وليدها، فكيف بعذراء، تتدلّل، وتزمع صرمه، وتسوءها خليقته، ويأخذها منه الغرور ؟!.

ولئن كانت (فاطمة) - الحبيبة أو الأُمّ - قد فطمته، فذلك

دأبـه، فقد فطمته أُمّان قبلها (أُمّ الحويرث)، وجارتها (أُمّ الرَّباب). ويـبرز هـنا التركيـز عـلى معـنى الأمومـة والخصـب: فكـنية (أُمّ الحويـرث) (= أُمّ الحـارث)، تحمـل دلالـة الأمومـة والخصـب، في الكـائن الحـيّ وفي الأرض، واسـم الحارث سيتكرر في اللوحة الأخيرة مـن القصـيدة، مقترنًا بالمطر: "أحارِ ترى برقًا أريك وميضه"، حسب روايـة (الأصـمعي) المعـتمَدة هـنا. وهـو اسم دالّ عـلى فعـل الحـرث والإخصاب. "وفي الحديث : أصدق الأسماء الحارث؛ لأن الحارث هو الكاسب"، وقـال (الأزهـري): "حـرث الـرجل إذا جمـع بـين أربع نسـوة"، وقـال (ابـن الأعـرابي) : "الحـرث الجِماع الكثير"، وحَرْثُ الرجل : امرأته، كما ورد في القرآن الكريم[٢٧]. بل كنية "أُمّ الحارث" تقـابل كـنية "أبـي الحـارث"، وأبـو الحارث هي كنية امرئ القيس نفسـه[٢٨]. وهـي كـنية الأسد أيضًـا، الـذي تسمّت باسمه قبيلة (أسد) الـتي عـاش امـرؤ القيـس بـين ظهـرانيها. واسم "الحارث" يتكرر في سلسـلة آبـاء امـرئ القيـس ثـلاث مرات، وهو كذلك جَدُّهُ لأُمّه. ومثل هـذا قـد جعـل (سوزان ستيتكيفيتش)[٢٩] ترى في مفردة "حارث" في القصـيدة الجاهـلية ما نراه هاهنا من "تعبيرات متصلة بعضها ببعض استـعاريًّا وأسطوريًّا وشـعائريًّا، مـن جهـة بعـث الحيويـة، وهـي تعـبيرات موجـودة في (الشـعائر الموسميـة): أي جوانـب الخصـوبة المرتبطة بالنبات والجنس والتضحية بالدم ".

أمّا (أُمّ الرّباب)، فالرّباب هو السحاب الذي قد ركب بعضه بعضا، وقيل سحاب أبيض وقد يكون أسود، وقيل المتعلّق تراه دون السحاب، وهو المطر يربّ النبات والثرى وينمّيه. ومادة الكلمة بعدئذ غنيّة بإيحاءاتها بالأمومة والخصب والنماء"[30].

ويحسن الوقوف هنا إزاء أربع مفردات متداخلة الدلالة في لسان العرب، تفهّمًا للجذور اللغوية التي يبني عليها الشاعر اختيار مفرداته:

١- رباب : سحاب أبيض.

٢- ربرب : قطيع مها (بقر وحش)، وقيل ظباء.

٣- مها : بقر وحش بيض.

٤- مها : كل ما كان كالماء، في بياض براق مموه، فيطلقونها على الدُرّ، والبلّور، والشمس. ويستعيرونها لثغر المرأة"[31].

حيث يُلحظ أن كلمة "رباب" متصلة النسب بـ"ربرب"، اتصالاً صوتيًا ودلاليًا ورمزيًا، مثلما أن "المها": (بقر الوحش) مشتركة مع "المها": (بمعنى كل ذي ماء أو مخيّل ماء، من الدرّ أو البلّور أو الشمس) اشتراكًا لفظيًا ودلاليًا ورمزيًا"[32]. ثم بين هذه الكلمات الأربع مجتمعة "رباب - ربرب - مها - مها" وحدة دلالية تكمن في معنى المائية والخصب وألق البياض والإشراق الفاتن. وهو ما يشي بعلاقة تاريخية لغوية بين هذه المفردات، تفسّر انتخابها من الشاعر الجاهلي للتعبير بها جميعًا عن المرأة.

وهكذا فتلك الأسماء (فاطمة - أُمّ الحويرث - أُمّ الرّباب - حارث) ليست أسماء في حقيقتها، وإنما هي شيفرات شعرية، دوالّ على الجدلية بين طرفي المعادلة، التي سبق القول إن القصيدة تدور في فلكها: (الفناء- الحياة). فلا غرابة بعد هذا أن يرى في صورة المرأة / الأنثى رمزًا للحياة، بمعاني الخصب والأمومة فيها؛ فها هو ذا الشعر يدلّ على ذلك كما تدل الميثولوجيا العربية. ولئن صح القول إنها كانت للشاعر في هذا أسبابه النفسية الخاصة - بالنظر إلى تأزم علاقته بأبيه، وهو ما جعل (المرأة الأُمّ) "أكثر صور النساء سيطرة على الحركة الذهنية، ومن ثم أخذت مساحة ممتدة في ديوانه"[٣٣] - فلقد عدت المرأة لدى العرب بعامة نظيراً إنسانيًّا (للشمس)- الأنثى الأُمّ ومصدر الخصب - كما عدت الظبية والغزال والمها والخيل نظائرها من الحيوان، والنخل والسَّمُر نظائرها من النبات، والدُّرّ نظائرها من الجماد[٣٤].

وقد آن أن يقف القارئ على مفتاح (الشمس)، بوصفه ملك المفاتيح الرمزية الأخرى، التي تتأسس عليها صور القصيدة الجاهلية النمطية.

لقد مثّلت الشمس في مخيّلة الجاهلي - سواء في الجاهلية الأولى أم في رواسبها في الجاهلية المتأخرة التي ظهر عليها الإسلام - ظاهرة كونية عجز ذهنه البدائي عن استيعابها؛ إذ نظر إليها فوجدها تؤثر على كل شيء في حياته، فتورثه خيراً أو شراً، تؤثر

على الإنسان وعلى النبات وعلى الحيوان وعلى تقلّبات المواسم والأجواء، فاعتقد الألوهية فيهما وأنهما هي التي تحدث تلك الآثار بتدبيرها، وتَصَوّر لها أدوات في الطبيعة تديرها، كان منها (المرأة) من بني الإنسان، وكان منها (الغزال، والظبي، والمها، والفرس) من الحيوان، ومن الأشجار كان منها (النخل).. إلخ.

ومن ثمة كانت (الشمس) – في الجزيرة العربية وما جاورها – أبرز المعبودات من الكواكب، تلك الكواكب التي اتخذوا الأصنام – عند ظهورها في جزيرة العرب – رموزاً لها : كاللات رمز الشمس، وودّ رمز القمر، والعزى رمز الزهرة[٣٥]. ويمكن أن يكون في الجدول التقريبي (الجدول ٢ : ملاحق الدراسة) – المستخلص من كتب الآثار والتاريخ – مؤشر على انتشار هذه العقائد جغرافيًّا وتاريخيًّا. وهو لا يدع ريبًا في علاقة نصّ يعود إلى عصرها بتصوّراتها. ومن الواضح انتشار هذه المعبودات في الجزيرة العربية، وكذلك العلاقات بين أديان العرب ومعبوداتهم الجنوبية والشمالية، وامتداد ذلك إلى ظهور الإسلام.

والشمس الولود تبدو أعظم تلك الآلهة عند عرب الجزيرة، ومن أقدمها لديهم – إن لم تكن أقدمها*[٥] – فهي أقدم من مرحلة البداوة (أو مرحلة استخدام الإبل)، التي يحدّد لها (إلبريت) النصف الأخير من الألف الثانية قبل الميلاد[٣٦]، ويعزو إليها (البطل)[٣٧] اتجاه العرب إلى الشمس لطبيعة بيئتهم الصحراوية؛ وذلك لأن آلهة

الشمس كانت قد عرفت في اليمن، ذي الحضارة الزراعية. كما أنها أكثر الآلهة انتشاراً، حتى إن كثيراً من الباحثين يرون أن كبير أصنام العرب في مكة (هُبَل) - وإن كان قد يبدو عند العرب إلاهًا قمريًّا- هو تعريب للاسم (أبولو Apollo) ، إله الشمس والشعر والفن في حضارة اليونان والرومان"[٣٨].

ولهذا كان اسم "اللات" يذكر بعد الإله "شمش = شمس"- بوصفه رديفه الرمزي - في حين يتقدّم في النقوش على أسماء الآلهة الأخرى، كـ"رحمن = الرحمن" و"رحم = الرحيم" وغيرهما"[٣٩]. وكذا قُدِّم اسمه في (القرآن الكريم).

بل إن أسماء العرب للجهات الأربع دالة على أن جهة العرب الأصلية، التي يرتبون عليها تحديد الجهات، هي الشرق، قبلة الشمس؛ فلفظ "يمن / يمنت" يستعمل اسمًا لكل جنوب[٤٠]. "وقيل لناحية اليمن يمنٌ لأنها تلي يمين الكعبة، كما قيل لناحية الشأم شأم لأنها عن شِمال الكعبة"[٤١]. فأصل "يمن" "يمين"، وأصل "شَمال" "شِمال"؛ وذلك لمراقبتهم الشرق دائمًا وتولية وجوههم شطر الشمس.

وكثيرة هي آثار عقيدة الشمس عند العرب. ولعل من شواهدها الباقية في شمال الجزيرة تلك الأعمدة الحجرية المسمّاة بـ"الرجاجيل". وهي أعمدة طويلة مثبتة في الأرض، على بعد ١٢ كيلاً جنوب مدينة (سكاكا)، ترى عن بعد كأشخاص واقفين. ذلك

أنها تقوم في صف يستقيم من الشمال إلى الجنوب، متجهة شرقًا. وهي بهيئتها هذه - وبخاصة أربعة منها[٤٢] - كأنما تمثّل أفراد الأسرة (الأب، والأمّ، وطفل أنثى، وطفل ذكر)، أو بلفظ آخر - وحسب العائلة الأسطورية من النجوم والكواكب، التي سيُتطرق إليها بعد قليل-: (الشمس = اللات، والقمر= ودّ، والزهرة = عثتر، ثم ملك). وكان ينظر إلى (ملك) كالزهرة، أو كان لقبًا من ألقابها، وإن كان يعدّ باسمه هذا الابن البكر للقمر. عَبَدَهُ الثموديون، وكان له معبد في دومة الجندل[٤٣].

على أن آلهة (كندة / الفاو) هي "كهل"، الذي هو في أصله "ودّ / رمز القمر"[*١٦]؛ حيث يُلحظ الشبه بين هيئة صورته في قرية الفاو[٤٤] وما يصفه (الكلبي)[٤٥] عن ودّ[*٧]. والقمر من المعبودات الأولى، يدلّ على ذلك أن ودًّا ذُكِر في أصنام قوم نوح ﷺ، وكان القمر قد أغوى نساء الساميين، فعبدنه إلاهًا محبّبًا؛ لأنه حاميهن من الآلهة[٤٦]. ولذلك كانت عقيدة العرب فيه مرتبطة بنظائر مذكّرة من الطبيعة تقابل ما تقدّم في عقيدتهم الشمسية من نظائر مؤنّثة، كالظباء والمها. ولأن للقمر رمزيته الذكورية الفحولية، ترد إشارة امرئ القيس[٤٧] العابرة في وصف قيصر: بـ"... أنّك أقلفُ إلا ما جنى القمرُ"؛ حيث كانوا ينسبون تلك الحالة من التشمّر الطبيعي في قلفة الذكر إلى القمر.

ولعلّ من أبرز نظائر القمر (الثور الوحشيّ)- المشبّه في شعر (النابغة الذبياني)[٤٨] بـ"الكوكب الدريّ"[*٨]- : يقابل المها أو بقر الوحش في رمزيتها الشمسية. لهذا جاءت صور الثور النمطية - في تشبيه الناقة به، ومعركته مع الصائد والكلاب[٤٩] - معبّرة عن الرجولة/ الفحولة؛ من حيث كانت الناقة نفسها معادلاً رمزيًا لروح الشاعر، يبثّ من خلالها صورة لجهاده في الحياة ويلقي على لسانها بعض شجوه وشكواه[٥٠]، فضلاً عن أن الإبل قد بدت طوطمًا لبعض أحياء العرب[*٩]. وتأتي رمزية الثور القمرية في مقابل رمزية المها أو الظباء للمرأة/ الأنوثة/ الشمس، "ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها"[٥١]. ولمّا كان لنمط صورة الثور لديهم مغزاه الرمزيّ - الذي لا يجوز الإخلال به - فقد يرى الراوي ضرورة أن يستدرك على الشاعر- الذي لا يستكمل حكاية الثور - بإضافة ما ورد عنها لدى غيره من الشعراء، وذلك ما نُسب فعله إلى (حمّاد الرواية) في إحدى قصائد (زهير)؛ حيث لم يجد - بحسّ تلقّيه الخبير بأعراف القصيدة الجاهلية - ذلك الخروج الذي ألفه من المقدّمة إلى رحلة (الناقة المشبّهة بالثور الوحشي)، فانفرد بإقحام صورة مثالية الاكتمال في نمطيتها، بدا أصلها ماثلاً في معلقة (النابغة)[٥٢][*١٠].

ولقد عُرف القمر بـ"ثور"، ورمز له عند العرب الجنوبيين برأس ثور ذي قرنين، ودعي بـ"أبم " أي (أبٌ)، ووصفوه بـ"كهلن"،

أي (شيخ كبير/ قديم أزلي/ قوي قدير)، أو "بعل"، والزوج هو البعل، والبعال : النكاح[53*11]. ومن هنا تبدو واضحة رمزية صور الثور المنتشرة في آثار الفاو ومذابحها التي كانت تصنع على شكل رأس ثور[54]. بل لقد قيل إن (كندة) ينسبون إلى رجل اسمه (ثور)، وإن (ثوراً) هو(كندة)، جد امرئ القيس نفسه[55]. فيما ينبئ عن عقيدة طوطمية Totemism[56] كما أن (كهلان بن سبأ بن يشجب) هو جد بطون كثيرة من قحطان، من جملتها كندة[57]. وممن أُطلق عليهم (كاهل) من العرب (بنو كاهل الأسديين)، قتلة أبي امرئ القيس[58].

ومع ذلك فإن عبادة القمر في أهل قرية الفاو لا تكتمل إلا بـ(اللات/ الشمس)؛ فهم يستعيذون بالقمر والشمس والزهرة (كهل واللات وعثتر)[59]. وكان كهل يزدوج على شواهد القبور مع اللات، في دائرتين رمزيتين للقمر والشمس[12*]. ولا غرو، فبالرغم من شهرة عبادة الشمس في اليمن – منذ بلقيس – وبقاء عبادتها في قبائلها، كـ(بني الحارث بن يشكر) من الأزد، فإن عبادة القمر كانت جنوبية أيضًا انتقلت مع بداية الهجرات السامية إلى شمال الجزيرة إبان العصر (الباليوليثي Palaeolithic)[60]. وقد وجدت آثار عبادة القمر في أجزاء اليمن المختلفة، فكان : سنّ، وعم، وودّ، والمقه، وشهر[13*]، وغيرها: (ينظر : الجدول ٢ – الملاحق). وفي المقابل، يعثر في شمال

الجزيرة على قبيلة صفوية آلهتها (اللات/ الشمس) بينما اسم القبيلة (قمر)[٦١]. وهذا يدلّ على تداخل الاعتقادات الشمسية والقمرية عند العرب جنوبيين وشماليين.

ثم لقد كانت تكوّنت أسطورة زواج القمر بالشمس، في ثلاثيّ مقدّس يكتمل لديهم بوليدهما: (عثتر أو الزُهرة)[٦٢]. وقد جاء في مقابر الأنباط بمدائن صالح اللعن بهذا الثلاثي، بذي الشرى (الشمس) وهُبَل (القمر عندهم) ومناة (الزهرة)[٦٣]. ولعل استخدام الواجهة المثلثة لمباني مدائن صالح ما هو إلا تعبير عن ذلك، حيث كان النسر (ذو الشرى = الشمس) يقف رافعًا جناحيه على إناء في قمة المثلث، فيما جُعل إناءان آخران على رأسي المثلث الآخرين، قد يحملان بعض المخلوقات الأسطورية[٦٤*١٤]. ومن هناك فلربما لم تكن صورة ابن المهاة الذي يفترسه الذئب في القصيدة الجاهلية، سوى تعبير عن القربان لعثتر؛ لأن رمز عثتر في الآثار التدمرية كان على هيئة طفل عار، بينما مثّلت الشمس والقمر إنسانين كاملين، كما روي أن بعض العرب كانوا يقدّمون لعثتر (= العزى) قرابين أطفالا[٦٥].

ولعل ممّا يدلّ على ذلك الثلاثي لوحة عثر عليها في قرية الفاو لثلاثة شخوص قد تكون ذات دلالة دينية، وتمثل صورة وجه بيضاوي، يحيط به سواد الشعر (= الليل)، بهالة محيطة كهالة قمر، وفتاتان تطعمانه عنبًا[*١٥]، بدا كأنه يتوّجه، فتقتطفانه من فوق

رأسه. وقد خُطّت بإزاء الرسمة عبارة "زكي" بالمسند، بين قلبين عن يمين وشمال[٦٦]. وكأنما هذا الوجه ما هو إلا كهل/ ودّ (القمر)[١٦*] – الذي نقش رسمه على سفح جبل طويق بالفاو فارسًا متمنطقًا سيفا، في يمناه رمح طويل وفي اليسرى ما يشبه حربة[٦٧]– والفتاتان هما اللات وعثتر (= الشمس والزهرة). أي أن هذه اللوحة تمثّل- بعبارة الحضريين- "المرأ، والمرأة، وابن المرأين"، أو بلغتهم : "مرن، ومرتن، وبر مرين". أمّا عبارة "زكي" فدعاء مباركة بالخصب، أي كُن في هناءة وتنعّم وخصب؛ فالزكاء في اللغة هو: الخصب والنماء والطهر[٦٨*١٧].

ومهما يكن من أمر، فلقد حُكي في سيرة (امرئ القيس) للثأر لأبيه، لجوءُه إلى الاستقسام بالأزلام عند (ذي الخلصة) بتبالة، وهو صنم شمسي للاّت تعظّمه العرب، ونُسب إليه في ذلك شعر[٦٩].

أمّا علاقة الأنوثة برمزية الشمس عند العرب، فقد استُعملت "الشمس" مؤنثة في لغتهم. ونُظر إليها وإلى رموزها بوصفها آلهة مؤنثة في الغالب، قد تصوّر حسب الطريقة السامية الشمالية – كعشتروت – إنسانًا، وهذا الإنسان يمثّل حسناء عارية[٧٠]. ولذا شذّما شُبّه الرجل في الجاهلية بالشمس – كما في شعر (النابغة)[٧١*١٨] – وإنما يُشبّه بالقمر أو يُقرن به[٧٢]. وترد في النصوص الآشورية أسماء

ملكات عربيات من شمال الجزيرة مقترنات بآلهتهن، مما دفع (بورجر) إلى الاعتقاد بمسؤولية دينيّة كانت للملكات العربيات[٧٣]. ومنهن (تلخو سمسي) التي ورد اسمها في أسماء ملكات عربيات شماليات أسرن مع آلهتهن. ويرد في رسم يعود إلى عهد الملك الآشوري (تيجلات بلاسر الثالث ٧٤٤ - ٧٢٧ ق.م) اسم إحدى الملكات العربيات تدعى شمشي (شمسي أو سمسي). وكذا يشير (سرجون الثاني ٧٢١ - ٧٠٥ ق.م) إلى (سمسي = شمس) ملكة العرب. كما كانت في المقابل (بلقيس) هي ملكة مملكة عبادة الشمس في اليمن. وكان رمز (الشمس - اللات) يعرف عند اليونان بأورانيا، وأفروديت، وذكرها (هيرودوتس) في تاريخه على أنها ألـلات Alelat (أليلات Allat)[٧٤].

وهكذا تبدو الأنثى رمزاً معبوداً للشمس بطريق مباشرة تارة - من مثل تلك الإشارة في نقش من نهاية عصر ملوك سبأ إلى بنات معبودات، وكأنهن بنات آلهة[٧٥]، أو ما يمكن أن يستنتج من بعض تماثيل المرأة في(الفاو)، التي يحتمل أنها كانت تماثيل لمعبودات[٧٦] - أو بطريق غير مباشرة، حيث يقع التركيز في القصيدة الجاهلية على دوالّ الأمومة والخصب في الأنثى، بأسلوب يشي بتصوّر رمزيتها للشمس. وهو ما يبدو نظيره في آثار كندة كذلك، في بقايا صورة من جداريات قصر (الفاو) لامرأة بضّة مكتنزة، تلبس ثوبًا فضفاضًا، تحتضن على صدرها ما يشبه أن يكون طفلا[٧٧*١٩].

وكـذا استخدمت (الشـمس والقمـر) رمزين لـلأم والأب في (القـرآن الكـريم)[٧٨]. وبالإضـافة إلى ما يرد في قصة بلقيس وقومها من ذكـر عـبادة الشـمس في الـيمن، تـرد فيـه الإشـارة إلى عـبادة العرب الشمس والقمر، في سياق يرتبط فيه النهي عن عبادتهما بالتأكيد على أن الله وحـده هو محيي الأرض الميتة بالماء كما هو محيي الموتى، بما يومئ إلى ذلك الأصل الأسطوري وراء تقديس الشمس والقمر:

﴿ومن آياته الليل والنهار والشمـس والقمر، لا تسـجدوا للشمـس ولا لـلقمر واسـجدوا لله الـذي خـلقهنّ إن كنتم إيّاه تعبدون[٣٧] فإن استكبروا فالذين عند ربك يسبّحون له بالـليل والـنهار وهـم لا يسأمون[٣٨] ومن آياته أنك ترى الأرض خاشعة فإذا أنزلـنا علـيها الماء اهتزّت وَرَبَتْ، إن الذي أحيـاها لمحيـي الموتـى، إنـه علـى كـل شـيء قدير [٣٩]﴾.

(سورة فصلت).

ولـئن كـان عموم تلك الآثار الدينية الأسطورية غير صريح في القصيدة الجاهلية– لطبيعة النصّ الشعري من جهـة، ولتلاشي الأصول العـتيقة لتقاليد القصيدة الجاهلية تدريجيًّا في مجتمع ما قبيل الإسلام من جهـة أخرى[*٢٠]– فإن رواسبها اللغوية وأصداءها الخيالية الشعبية

ما انفكّت كامنة في لغة الشعراء وصورهم، لا تكشفها إلا القراءة التي تحفر في النصّ مصطحبة سياقاته الثقافية . ومن هناك، فإن كنية الأمومة في معلقة امرئ القيس تبدو شيفرة مقصودة لذاتها. وهي تتردّد في سائر شعره، وشعر غيره من الجاهليين: كأُمّ جندب، وأُمّ تولب، وأُميمة، وأُمّ الهيثم، وأُمّ أوفى. أو بتشبيهها بالأُمّ من ربرب الظباء أو المها. ولعل هذا يفسر ما قد يُلحظ من شغف الشعراء الجاهليين بالمرأة المتزوجة/ الأُمّ، الحُبلى والمرضع، بلفظ امرئ القيس – وتلك صورة نمطية لديه[٧٩] – على نحو يتجاوز الدلالة الواقعية السطحية على الفساد الاجتماعي إلى القيمة الرمزية للصورة .ولذلك يختم في إحدى قصائده ما ساقه من صورة يتحدى فيها بعلاً على زوجه – ضمّنها إشارات دينية، كهذه التي في المعلقة: "تنوّرتها.. والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب لقفال ..سموت إليها.." – بتساؤله الاستنكاري هذا[٨٠]:

وماذا عليه لو ذكرت أوانسًا	كغزلان رملٍ في محاريب أقوالِ ؟!
وبيت عذارى يوم دجن ولجته	يطفن بجبّاء المرافقِ مكسالِ ...
نواعم يُتبعن الهوى سُبُل الردى	يقلن لأهل الحلم ضلاً بتضلالِ
صرفتُ الهوى عنهن من خشية الردى	ولست بمقليّ الخِلالِ ولا قالي
ألا إنني بالٍ على جملٍ بالٍ	يقود بنا بالٍ ويتبعُنا بالِ ...

وماذ عليه؟!، ما دامت "ذات البعل" عنده ليست بغير

"الآنسة" أو "العذراء"؛ من حيث كان المغزى وراء صوره النسوية جميعًا يرنو إلى ما هو أبعد من مجرد تصوير العلاقات الحسية، وذلك ما تكشف عنه الدلالة الأعمق لصفة "البالي" في بيته الأخير. ومن هناك فهو إذ "يصرف الهوى إليهن" فما ذلك إلا تقديسًا "خشية الردى .. والبلَى"، كما هي الحال حينما "يصرف الهوى عنهنّ".

ولقد تأصّل نموذج (المرأة – الأُمّ) عن نموذج إنساني أعلى للربات الأُمّهات – منذ (عشتار) عند البابليين، و(عشتروت) عند الفينيقيين، و(أفروديت) عند الإغريق، و(فينوس) عند الرومان. وتذكر في هذا السياق الربات الأُمّهات عند (هوميروس)[٨١]؛ والوشائج القديمة بين الثقافتين العربية واليونانية، مما باتت تشهد بها قرائن الأخبار والآثار[*٢١] – حتى إن كلمة "أُمّ" لتتداخل، في نسغ جذرها التاريخيّ، مع دلالة "دِين"؛ فـ"أُمّ" كـ"أُمّة"، بمعنى"دِين"[٨٢]، وحتى قيل: إن "معنى الأمومة هو المعبود، في حالة الآلهة – الأرض، والآلهة – المرأة"[٨٣].

ولهذا المعنى نفسه يرتبط اللقاء الجنسي في صورهم بـ"يوم الدجن والدجن معجب"– مما جعله (طرفةُ)[٨٤] إحدى الخلال الثلاث من عيشة الفتى– احتفالاً بالخصب المتزامن بين الإنسان والطبيعة.

وبناء عليه تتقمص الأنثى صورة مقدّسة لديهم. فهي "كغزلان رملٍ في محاريب أقوال". والمها المشبّهة بها النساء تبدو

كرواهب العيد[٨٥]. والنساء يبدون كالدمى[٨٦]. والدمية في محراب مذهب مزيّن[٨٧]. وهي كخط تمثال[٨٨]. وهي "نُصبٌ مستسر"[٨٩]، وما النُّصب إلا صنم يُقْسِم الشاعر عنده[٩٠]. و"كأنها صنم يُعتاد معكوف"[٩١]. تحيي الموتى وتنشرهم[٩٢]. كل ذلك لأنها في النهاية (شمس مضيئة):

يضيء الفراش وجهها لضجيعها كمصباح زيت في قناديل ذبّالِ[٩٣]

و:

٣٩- تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسى راهبٍ متبتّلِ[٩٤]

ذلك أنها تسقيها "أياة الشمس"، وتلقي عليها رداءها[٩٥]. ولعل "إياة" هنا مرتبطة ببعض آلهة ما بين النهرين القديمة، وهي "إيا"، "ولها مع إله الشمس البابلي شمس Samas صلات وحكايات"[٩٦]. والشمس هي التي أبدلتها من أسنانها "بَرَداً أبيض مصقول الأشر"[٩٧] – كما هو اعتقاد العوامّ حتى زمن قريب. وبياض المرأة كبياض الشمس، "يوم طلوعها بالأسعد"[٩٨]. ومع هذا فإنها :

مبتّلة الخلق مثل المها ة لم تر شمساً ولا زمهريرا[٩٩]

لأنها تشرق قبل الشمس"[100]. لأجل هذا فالشاعر يسمو إليها "والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشبّ لقفال"، ويتنوّرها و"أدنى دارها نظرٌ عالي"[101]. وبما أنها كذلك فسيأتي وصفها بـ"شَموس"[102] (بفتح الشين) – مثلما تنعت بهذا النعت الفرس الحرون أيضًا – ذلك النعت الذي يفسره اللغويون بمعنى "نفور".

ولكن.. ما وجه الشاهد في هذا كله؟. فمثل هذه التعبيرات المجازية منبثّة في الشعر العربي وغيره، أ ولم يقل (أبو الطيب المتنبي): "بأبي الشموس الجانحات غواربا..." مثلاً، وقال غيره مثل قوله؟.

إن من المهم التمييز بين عهد الطفولة اللغوية والمجازية – يوم كانت اللغة مرتبطة بالتجربة الميثولوجية للعرب، التي أسّست مفردات اللغة ومجازاتها– وبين العصور التالية، التي ورثت اللغةَ بمفرداتها ومجازاتها، دون وعي بأصولها القديمة وحمولها عن تلك الأصول. فحين يكون النصّ جاهليًّا تكون فيه لمفردة، كـ"الشمس"، دلالة تتجاوز ما يُقرأ في نصّ إسلاميّ، ارتكازاً على قرينة السياق الثقافي والنصوصي لعصر النصّ.

تلك الحفريات اللغوية والشعرية تؤدي إذن إلى فهم خاص لإشاريّة "الأنوثة "و"الأمومةّ "في معلقة امرئ القيس*[22].

وبناء عليه.. فلئن صحّ القول إن المطالع الطللية، فالغزلية،

وما شابهها من استهلالات القصيد القديم، هي نوع من الإغراء بالإقبال على ما يلي المطلع من أغراض؛ لأن "ليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلّقًا منه بسبب وضاربًا فيه بسهم حلال أو حرام"، حسبما يذهب إلى ذلك (ابن قتيبة)[١٠٣] - بحيث يحمل المَطْلَع للمتلقي جمالية لافتة أدخل من سواها في الطبيعة الشعرية الخالصة- فإن هذا الضرب من المقدّمات في شعر الجاهليين بوجه خاص كان أوغل دلالة من ذلك كما تقدّم، بما هو يمثّل طقسًا، يحاور فيه الشاعر رموز الطبيعة وما وراءها- وفق تصوّره- ليستخرج حكمته ويقف موقفه من هذا الوجود. بيد أن امرأ القيس قد جعل معلّقته كلها طقسًا، وأوشك أن يجعلها كلها مقدّمة؛ ذلك أنه إذا عُدّتْ الوحدة الرابعة (الفرس ورحلة الصيد) في موازاة وحدة (الناقة ورحلتها)، النمطية في القصيدة الجاهلية، فإن النصّ هنا لا يفضي بعدها إلى وحدة تحمل غرضًا خارجيًّا للقصيدة (من مديح أو فخر أو سواهما)، حسب النمط الهيكلي لبناء القصيدة القديم. إلاّ أنْ يُلتمس بديل ذلك عنده في رحلة الصيد الجماعية من جهة ثم في اللوحة الختامية عن (السحاب والمطر) - في دلالتها الرمزية - من جهة أخرى. وهذا البناء - في الوقت الذي يعكس خصوصية الشاعر الزمانية والاجتماعية - فإنه - بما هو عليه من هذا النوع من التكثيف والتداخل والتجريد - يكمن وراء ما تحوزه بنية "قفا نبك" من أهمية مفتاحية لدراسة القصيدة القديمة.

.. ولمّا كان الشاعر قد فطمته كل أولئك الأُمّهات، فإن الحركة المقابلة التي ستحيي أطلال الذات الفطيمة تتمثّل في فيض دموع العين:

٨- ففاضت دموع العين مني صبابة   على النحر حتى بلّ دمعي مِحْملي

والإلحاح في البيت على الأصوات الحلقية والشفهية (ح، ع، ب، ف) يولد الإحساس بصورة الفيض، المشْبهة صورة المطر في نهاية القصيدة؛ وذلك في حركتها وفي دلالتها الوظيفية أيضا. بما أن مطر العين هو شفاء لأطلال الذات مثلما أن مطر السماء شفاء لأطلال المكان.

و"العين" قد صارت في هذه الحالة كـ"عين الماء"، في فيضها، يلح على تعميق دلالتها بهذا الحشو الوظيفيّ : "دموع العين منّي"، وكذا بمفردات الصورة الأخرى المتساوقة في إحالتها أو إيحائها بهذه الصورة المائية: "فاضت.. دموع.. عين.. صبابة.. نحر.. بلّ.. دمعي..". وبهذا يكون شفاؤه بإحياء الأطلال، التي هي في حقيقتها أطلال ذاتية. ومن هنا تكون مفردة "النحر" أداة مزدوجة التعبير: عن وظيفة "العَبرة" في إحياء روحه القتيلة المنحورة - أو الجزور كما سيلحق في بيته ٢١- وإرهاصًا بفكرة العقر والأضحية، التي سترد منذ البيت ١٠. وهو إذ يستحيي الأطلال في المكان وفي الذات، فلكي يفتح أفق الذكرى تستعيد أيام الحيّ/ الحياة الصالحة، قبل التحوّل إلى أطلال.

لكن الماضي نفسه ليس متحققاً، وإنما هو محض احتمال؛ لأن هذا الماضي ليس هو الماضي التاريخي من عمر الشاعر، ولكنه التاريخ الافتراضيّ، أو بعبارة أخرى : الماضي المبني شعريًا لا الماضي الزمني الواقع سيريًّا.

فتأتي "رُبّ وواوها" أداة لفتح هذا الملف الاحتمالي، وسيفتتح بها الشاعر مفاصل مختلفة من تجربة نصّه هذا. ولـ"ربّ وواوها" شأن مهم في شعرية القصيدة العربية القديمة؛ وذلك للقيمة التعليقية التي تمنح الحدث تعاليًا تخييليًّا؛ حينما لا يعود واقعًا محكيًّا، بل بنية احتمالية متخيّلة، تشرع الحقل الدلاليّ لحرية الحركة المتخيّلة في تناسلات شتّى من الصور والتداعيات.

ويُلحظ أن هذه البنية الاحتمالية تتوزع على مفاصل جسد النصّ المختلفة. فهي : تفتتح أفق الذكرى من وحدة الأنثى في البيت ٩ بـ"رُبّ"، مشفوعة بـ"ألا" الافتتاحية، ذات الوظيفة التأكيدية على اتصال المتلقّي بالنصّ: "ألا رُبّ يوم لك..."، وتَستهلّ الاستطراد في هذه الوحدة عن بيضة الخِدْر في البيت ٢٢: "وبيضة خِدْر... "، وتختم هذه الوحدة في البيت ٤٣: "ألا رُبّ خصم..."، لتستأنف افتتاح وحدة الليل (ب٤٤ – ٤٨): "وليل كموج البحر ... ألا أيها الليل... ألا انجل". ثم تردفها أداة نظيرة هي"قد" في مفتتح الوحدة الرابعة، وحدة الفرس (ب ٤٩): "وقد أغتدي...". وأخيرا في مستهل الوحدة الخامسة الأخيرة، وحدة المطر (ب ٦٧)، يأتي رديف آخر، هو صيغة النداء المرخّم والاستفهام التعجبي: "أحارِ

تـرى بـرقًا أريك...؟! ". فلهذه السلسلة: (٩ – ألا رُبّ / ٢٢ – واو رُبّ / ٤٣ - رُبّ / ٤٤، ٤٦ – واو رُبّ.. ألا.. ألا/ ٤٩ – وقـد/٦٧ – نـداء مـرخّم واستفهام تعجـبي) قيمة فـنّيّة في تعليق زمنية الصورة المفتـتحة، الـتي يـثار ذهـن المتـلقّي للتركيز عليها، بما يمنحها أفقًا للإطلاق والخلود.

ويخـصّ الشـاعر في سرد هذه الذكريـات أيامًا صالـحة كانت لـه: "يـوم صـالح، ولا سيما يـوم بـدارة جُلْجُل، ويوم عقرتُ، ويوم دخـلتُ، ويومًـا عـلى ظهـر الكثيب". و"اليوم الصالح" تعبير نمطي في شـعره عـن ذكـرى حافـلة بالفتوة والبطولة[٢٣*]. وهو يتخذ كلمة "يوم" إيماء إلى عظمة تلك الذكريات؛ فمفردة "يوم" في كلام العرب تحيل إلى حـدث خطـير وزمن مشهود، حتى إن تاريخ العرب قد ارتبط بمصطلح "أيـام العـرب". هـذا مـن جهـة، ومـن جهـة أخرى فـإن هذا "اليوم" المتكرر يقـابل "الـليل – الـبحر"، الـذي سيبتليه بالـهموم، وذلك لما يمثّله هـذان العنصـران مـن محتوى رمـزي في جدلية الحياة والفناء. واقـتران الأنـثى بــ"يـوم"، وليـس بــ"ليل"، يؤكّد رمزيتها الشمسية. وهـو حـتى عـندما يتحدث عن مغامرة ليلية لا يستعمل كلمة "ليل"، لكنه يستدرك القول إنها "تضيء الظلام بالعشاء".

وقـد أفـرد بالتفضيل مـن تـلك الأيـام يـوم "دارة جُـلْجُل". والـدارة – حسـب (الأصمعي) –: رملة مستديرة وسطها فجوة، وهي الدُّورة، وقـال غـيره: هـي "الـدُّورَة، والـدَّوارة، والدَّيِّرة،رُبّما قعدوا

فيهـا وشـربوا"[١٠٤]. ولـئن كانت "دارة جُلْجُل" تعيد الباحث الجغرافي إلى ديـار قومـه بعاليـة نجـد الجـنوبية، فإنها في هذا الموقع مع ذكر العـذارى في البيـتين الـتاليين (١٠ – ١١)، تشي بشيء آخر مما جاء في بيته ٥٩ ، عن "عذارى دوار في الملاء المذيّل". فالعرب كانوا يسمّون الطواف بالمعبود أو النّسك "دوارًا". ودوار: اسم صنم، كـان نُسُكًا يـدورون حولـه في الجاهلية، وقـال (أبـو عـبيدة): حجر أو أحجار ينصـبونها ثـم يطوفـون حولهـا أسابيع، يتشبّهون بأهل مكة، وقيل: دوار هـو الكعـبة[١٠٥]. وفي الإشارة إلى "العذارى" في البيتين (١٠ – ١١) مـا يـزيد الانتـباه إلى علاقة "دارة جُلْجُل" بذلك المعنى الديني – وإن كـان يـبدو يـوم العذارى يومًا آخر – وذلك أنه في شعره قد ردّد مثل هذه الصورة التي ترتبط فيها العذارى بالمعنى الديني[١٠٦]:

فآنست سربًا من بعيد كأنه ... رواهب عيدٍ في ملاء مهذّبِ

حيـث يـرجع صداه – الـدال عـلى معنى "رواهـب" – في معارضة (علقمة)[١٠٧]:

رأيـنا شـياهًا يـرتعين خميـلةً ... كمشي العذارى في الملاء المهذّبِ

وكذا قال امرؤ القيس[١٠٨]:

ومـاذا عـليه لـو ذكـرتُ أوانسـاً كغزلان رمل في محاريب أقوالِ
وبيت عذارى يوم دجن ولجته يطفـن بجبـاء المـرافق مكسـالِ.

وهو ما تَصوّر منه بعض الدارسين بيوتًا جاهلية للعبادة، تسمى "بيوت العذارى" أو "الدُّوار"، كانت العذارى يقمن على خدمة معبوداتها، التي قد يكون من بينها الغزال[109*24]، رمزاً شمسيًّا، كما في إشارة امرئ القيس، مثلما قد يكون من بينها رمز قمريّ، كـ(الوعل)، حسب صورة (الشنفرى)[110] في ختام لاميته، بما تحمله من إشارة ضمنية، يستعمل فيها صيغة امرئ القيس النمطية ذاتها:

٦٧- ترود الأراوى الصُحْم حولي كأنها (عـذارى عـليهن المـلاء المذيـلُ)
٦٨- ويركدن بالآصال حولي (كـأنني من العُصم أدفى ينتحي الكيح أعقلُ)

وقد كانت مثل هذه الوظيفة للعذارى معروفة أيام الجاهلية، كتلك التي كانت تُقام في رقصات طقسية إباحيّة صاخبة لفكّ الإحرام بالحجّ. ولعل الصورة التي ينقلها (الكلبي): "بلغنا أن رسول الله ﷺ قال: "لا تذهب الدنيا حتى (تصطكّ أليات نساء دوس على ذي الخلصة)، يعبدونه كما كانوا يعبدونه" "، تشير إلى نحوٍ من ذلك[111].

ولا تعارض بين فكرة "أمومة المرأة" في معلقة امرئ القيس وصفة "العذرية"؛ من حيث إن نموذج المرأة لديهم يجمع هاتين الخصلتين في آن: (العذراء الأُمّ - المعبودة). وفكرة (العذراء أُمّ الإله) فكرة معرقة في قصة الحضارة الإنسانية"[112].

وبهذا يتسنّى فهم اختيار الشاعر للمفردات "دارة - جُلْجُل - عقرتُ - العذارى - مطيتي - المتحمّل". فـ"الجلْجُل" مرتبط بذلك الجوّ الغنائي الراقص. و"العقر" مفردة مقترنة بذبح ذي صفة دينية. ويكتسب دلالته الإضافية هاهنا من ملاحظة منزلة المعقور والمعقور له: الناقة المطيّة والمرأة العذراء. وإنْ يعقر امرؤ القيس ناقته للمرأة (الشمس)، فقد كان الأنباط مثلاً يقدّمون الإبل قرابين لأشهر آلهتهم ذي الشرى رمز الشمس"[113]. وأمثلة العقر في الجاهلية متعدّدة، كذلك الذي جاء الحديث الشريف ناهيًا عنه: "لا عقر في الإسلام"، في إشارة إلى عقر الإبل على قبور الموتى، أو صورة أخرى للعقر، هي "البليّة". وصفتها أنهم كانوا إذا مات كريم احتفروا حفرة إلى جوار قبره، وجاءوا بناقة أو بعير، وتكون غالبًا مطيته التي كان يركبها في حياته، فيجعلون عليها الزاد، وبعض الحليّ إذا كان الميت امرأة، أو بعض السلاح إذا كان رجلاً، وكأنهم يجهّزون المطيّة لرحلة، فيعقلون المطية ويعرقبونها في الحفرة شادّين رأسها إلى خلفها، لتُبْلَى هناك، أي تُترك لا تُعلف ولا تُسقى حتى تَبْلى في مكانها وتموت، وربما أحرقوها بعد موتها، وقد يسلخونها ويملؤون جلدها ثماما. وزُعم أنهم يفعلون هذا إيمانًا ببعث الميت راكبًا على مطيته تلك، فمن لم يُبَلّ عليه حُشِر راجلا. وربما أيضًا للحيلولة دون

عودة الميت فيصبّ على أهله جام لعنته، حسب اعتقاد بعض الشعوب التي مارست مثل هذه الشعيرة[١١٤]. وهذا النوع من العقر تقليد قديم جدًا في جزيرة العرب، كما تدل على ذلك تلال المدافن المكتشفة جنوب مدينة الظهران في المنطقة الشرقية، العائدة إلى فترات تاريخية مختلفة (من ٢٥٠٠ ق.م إلى ٥٠ ق.م)، حيث وجدت غرف جانبية للمدافن تضم بقايا رواحل محرقة كالإبل[١١٥]. وكذا عُثِر على آثار عَقْر البليّة على الميت – حسب الوصف السابق – في مواقع مختلفة من الإمارات العربية المتحدة – وجد مع بعضها خيل وأسلحة – وفي قطر، وعُمان، والبحرين، واليمن. وقد أظهرت التحاليل أنْ هذه الممارسة قد استمرت إلى فترة ظهور الإسلام[١١٦]. وصورة العَقْر تلك ترد الإشارة إليها في معلقة (الحارث بن حلزة)[١١٧]، ومعلقة (لبيد)[١١٨]، وغيرهما. وقد تكون عقيدتهم في الناقة على هذا النحو هي الأصل وراء تشبيهها النمطيّ لديهم بتابوت الموتى[١١٩]. وكأنما وصف ذبح المطايا بـ"العقر "في البيت ١٠ إنما يأتي لتلك الوظيفة الإيحائية بابتعاث ماضي العذارى (الخصب/ الحياة) من موات الأطلال، كما كانت ممارسة العقر الطقسية لأجل بعث الميت راكبًا مطيةً تليق به. لهذا قال الشاعر "مطيتي"، ولِم يقل: "ناقتي"؛ لقداسة المطيّة لديهم، التي تُبَلّى على الميّت، فضلا على مكانة الإبل بعامة في حياة العرب، اقتصاديًّا وميثولوجيًا.

ومن وجه آخر تظهر لمفردة "عقر" ظلال دلالية تتعلّق بمعنى "العُقْرة": خرزة كانت نساء العرب يزعمن أنها إذا عُلّقت على المرأة

العاقر ولدت، أو قيل إنها تعلّق على حقو المرأة فلا تحمل إذا وُطئت. ومن معاني"العُقْر": ما تعطاه المرأة على وطء الشبهة، "وأصله أن واطئ البكر يعقرها إذا افتضّها، فسمي ما تعطاه للعقر عُقْراً، ثم صار عامًّا لها وللثيّب، وقيل هو مهر المرأة"[١٢٠].

وسيرد الفعل "عقر" مرة أخرى في بيته ١٣، ولكن في صورة أكثر مباشرة في دلالتها على المعنى الجنسي. ولا يفارق كل هذه الدلالات الإيحاء الجنسي، الذي كان جزءاً من الممارسة الطقسية، كما مرّ. وهو ما تؤكّده مفردة "المتحمّل"؛ فقد صارت العذارى مطية الشاعر، بعد عقر مطيته لهنّ[*٢٥]، في مفارقة يتعجّب منها.

وإذا كان هذا هو التعليل الجزئي لمفردة "المتحمل" هاهنا، فإن مادة "حمل" تلفت النظر بتكرارها في بضعة أبيات من مقدّمة القصيدة: "حومل، تحمّلوا، محملي، متحمّل". فإذا عِيْدَ إلى السياق السياسي للمعلّقة – الذي ربط بمأساة الشاعر بعد مقتل أبيه، وتحمّله عبء المطالبة بدمه وملكه، وأن القصيدة جاءت في هذا الظرف الثقيل – أمكن إجمالاً تعليل إلحاح هذه المفردة على لا وعي الشاعر، ومن ثم على لغته.

وكالبيت ٥، فإن لصيغة البيت ١١ صداها في معلّقة (طرفة)[١٢١] أيضًا: "فظلّ الإماء يمتللن حوارها ويسعى..."[*٢٦]. في صورة ذات مضمون واقعيّ صِرْف، قياسًا إلى صورة امرئ القيس. لكن بعض الشُّرّاح قد بنى على هذا النمط الصياغي تفسيرهم كلمة

"عذارى" في بيت امرئ القيس بـ"إماء". وليس ذلك كذلك؛ لأنها قد مرت المقصدية الرمزية الخاصة للعذرية في معلقة امرئ القيس، وستعبّر عن نفسها في موطن لاحق بـ"البكورية": (ب ٣٢).

وبعد ذلك اليوم الحافل بطقسه- المترامي بلحمه و"شحم كهداب الدمقس المفتّل"، [١٢٢] (وهي صورة سيقتبسها من بعد (الأعشى) لينقلها إلى قيمة جمالية في بنان المرأة نفسها)، ذلك الطقس المتداخل الأنوثة والحرير، المعقورة أُنثاه من أجل أُنثاه، الحامل والمتحمّل، بما تعبّر عنه هذه الإشارات من احتفالية صاخبة بالحياة في معارضة فنائية الأطلال- ينتقل الشاعر إلى يوم آخر، ودخول جديد، إلى علاقات الخفاء والاختلاء "داخل الخِدْر" بعد علاقات العراء والاحتفال الجماعي "بدارة جُلْجُل". فأوّل خِدْر يشير إليه خِدْر (عنيزة). تلك المرأة الحبلى المرضع يغزو تمنّع جسدها، كما غزا حصانة خِدْرها، لتتكشّف له عن تمنّع أنثويّ مغناج، إذ يستحيل خِدْرها إلى هودج مائل الغبيط يسير بصاحبته مرخية الزمام قريبة الجنى المعلّ.

وحينما يُبحث وراء دلالة اسم (عنيزة)- كما تمّ مع الأسماء الأخرى - يلفى أن "عنزًا/ عنزة/ عنيزة " قد تُستعمل بمعنى الأُنثى من الظباء. كما يظهر لاسم "عنز" عمق دلاليّ آخر، متّصل بامرأة من (جديس)، قيل هي زرقاء اليمامة، وقيل غيرها، ذكرت في حكاية (طسم) و(جديس) مع ملك اليمن (حسّان بن تبّع)، وأنها كانت أحد الإغراءات بغزوه جديسًا؛ حين قيل له إنه ما رأى الناظرون لعنز

هذه شبهًا، وقد أُتِي إليه بها راكبة بعيراً. ومن أمثال العرب المعروفة في ذلك قولهم: "ركبت عنز بحدج جملا"؛ وذلك أن عنزاً أُخِذت سبيّة "فحملوها في هودج وألطفوها بالقول والفعل، فعند ذلك قالت: "شرّ يوميها وأغواه لها"، تقول : شرّ أيامي حين صرتُ أُكْرَم للسباء؛ يُضرب مثلاً في إظهار البرّ باللسان والفعل لمن يراد به الغوائل". ورُويت في هذا أبياتٌ لبعض شعراء جديس، منها هذه :

ويل عنز! واستوت راكبةً	فوق صعبٍ، لم يُقتّلْ ذُلُلا
شرّ يوميها وأغواه لها،	ركبتْ عنزٌ بحِدْجٍ جملا!
لا تُرى من بيتها خارجةً،	وتراهنّ إليها رسَلا
مُنعتْ جوّاً، ورامت سفراً	ترك الخدين منها سَبلا
يعلم الحازمُ ذو اللبّ بذا،	أنّما يضربُ هذا مثلا[١٢٣]

فما أشبه صورة امرئ القيس مع عنيزة بتلك الصورة التراثية، التي صارت تضرب مثلاً.

فليس يعني الدارس في كثير ما إذا كانت لامرئ القيس صاحبة اسمها عنيزة، أو أن يُزعم أن عنيزة هذه هي ابنة عمه (شرحبيل)– وليس من شيمة عربي، على كل حال، أن يتهتّك مع ابنة عمه تهتّك امرئ القيس مع عنيزة وإن فعل مع غيرها!– وإنما يعنيه ما يتضمنه اسم "عنيزة"، بوصفه مفردة شعرية، من إشارية

ذات رصيد إيحائي، تجعل له موقعه الخاص في الخيال الشعبي الشعري[٢٧*] .

على أن لاسم "عنيزة"، في سياق الأسماء الأخرى في المعلقة قيمة إضافية، من حيث يومئ إلى امرأة بدوية متواضعة الحال. والمفردات الملابسة لصورتها تحمل مرشحات لبيئتها البدوية تلك : كـ"الخِدْر، البعير، ثم الكثيب". وكأن الشاعر قد أراد بهذه الأسماء أن يقدّم فئات خمسًا مختلفات من الإناث:

١- (فاطمة)، المغرورة المتأمّرة. ومثلها (أُمّ الحويرث) وجارتها (أُمّ الرَّباب).

٢- العذارى.

٣- (عُنيزة)، البدوية، ذات البعير المعقور.

٤- النساء الحبالى المرضعات (المتزوجات / الأُمّهات) .

٥- بيضة الخِدْر، المرادفة لفاطمة، التي تمثّل الطبقة الارستقراطية .

فجمع بهذا بين: العذراء، والأُمّ المتزوجة، والفقيرة، والغنية، والمنقادة، والصارمة. وهو يسوق هذه التجارب والادّعاءات في نوع من التدرّج من الأدنى إلى الأعلى. ومردّ ذلك ظاهريًّا إلى محاولة استثارة فاطمة بهذه المغامرات المتوتّرة المتواترة التي تشمل نساء المجتمع

بكافة طبقاته وفئاته. إلاّ أن التكثّر على هذا النحو من أسماء النساء وأصنافهنّ يؤدّي في عمق النصّ وظيفة تطهيريّة مبالغًا فيها، تضطلع بها لوحة (الأنثى) في مضادة اللوحة الأولى عن (الطلل).

وكما في صورة مغامرته مع العذارى، يحمّل الشاعر مفردات اتّصاله بعنيزة إيحاءات جنسية - فضلاً عمّا تحمله الصورة بمجملها من مشهد حسيّ مكشوف - كـ"دخل، خِدْر، خِدْر عنيزة، مرجلي، مال، الغبيط، عقرت، بعيري، انزل، سيري، أرخي... ".

وفي مفارقة مقصودة دالّة على هذا، يجعل لعنيزة (بعيراً معقوراً)، بينما له هو (مطية معقورة)، فمطيته أُنثى ومطية عنيزة ذكر .

ولا يخفى ما لمناداة "امرئ القيس" باسمه، في البيت ١٣، من قيمة غزلية، بما تنطوي عليه من دلال هذه المرأة المتظاهرة بصدّ الشاعر عن جناها المعلّل. ولقارئٍ مقارنة نداء (عنيزة) هذا بنداء (هرّة) إيّاه في مكان آخر :

وقد رابني قولُها : يا " هنا ه": ويحك ألحقْتَ شرًّا بشرّ[١٢٤]

بما يحمله النداء الأخير من مشاعر أسفٍ وتبكيت.

لكنه قد يخفى ما وراء نداء "امرئ القيس" ذاته من معنى ديني. فـ"امرؤ" لقب مألوف لدى عرب الجنوب والشمال، يعود جذره

إلى حقل دلالي من معانيه : رجل، حرّ، سيّد، أمير، صاحب سلطة[١٢٥]. أضيف إلى "القيس". و"القيس" قيل في معناه إنه : التبختر والشدّة، ومنه "امرؤ القيس"، أي رجل التبختر والشدّة. و"القيس": الذكر[١٢٦]. و"امرؤ القيس" هو لقب هذا الشاعر وشهرته، أما اسمه فـ(حُندُج)، وقيل: (سليمان)[١٢٧*٢٨]. إلاّ أن لقب "امرئ القيس" له علاقة أبعد بالمعبود (ق س) الإله النبطي، أو(قيس) الذي وُجد له معبد في مدائن صالح، أو (قيشون)، أو(بعل قيشون)، السوريّ الأصل. وكان اسم (م ر ا ل ق س/ مر القيس = امرئ القيس) معروفاً منذ ما قبل الميلاد، يظهر في النقوش السبئية والثمودية، وكذا في النقوش العربية المبكرة والنبطية، كما في نقش (النمارة : ٣٢٨م) و(زبد: ٥١٢م)[١٢٨].

فـ"امرؤ القيس" إذن ذو دلالة دينية، كالاسم المرادف: "عبد القيس". و(قيس) معبود شمسي[١٢٩]، سُمّيت مليكة مملكته في سبأ: "بلقيس"، وجاء اللعن به على المقابر النبطية بمدائن صالح إلى جوار "ذي الشرى"، رمز الشمس: "ولعن ذو شرى ومناة وقيس كل من يبيع المقبرة هذه"[١٣٠].

وعليه فإن نداء عنيزة شاعرها ليس بريئًا من هذه الظلال الميثولوجية التي يبعثها اسم "امرئ القيس"، سواء بالنظر إليه في هذا السياق من النصّ، أو ذلك السياق من تجربة الصورة. لا سيما أن "امرأ القيس"- بدلالة مركبه "امرئ" و"قيس"، الآنفة إليهما

الإشارة - يعادل "بعل قيشون"، بما لكلمة "بعل" من إشارية إلى الذكورية والنكاح والتبعّل"[131].

ومن هناك فإنه إذا كان يمكن تفسير إشارة (ابن قتيبة) في "الشعر والشعراء"[132] إلى أن البيت ١٣ - تحديداً - كان "يُتغنّى به"، تفسيراً ينظر إلى القيم الموسيقية الكامنة في أصواته - وإن شركه فيها غيره[133] - فلربما كمن وراء ذلك التغنّي سبب دلالي خاصّ، يتعلّق بقيمة البيت الميثولوجية.

وكصنيعه في ملء الصورة بدوالّ الخصب والحياة - لتكون معبّرة عن رمزيتها الأسطورية - يضفي الشاعر على ما سبق، في دلالة الصورة المباشرة وفي حمول مفرداتها الإيحائية، مفردات ومشاهد أخرى من: "الجنى المعلّل" و"الحبل" و"الإرضاع" و"المغامرة - الفاحشة في ظاهرها، الرمزية في مغزاها".

وستستدعي عبارة "جناك المعلّل" صورة "زكي" الرمزية بقرية الفاو، التي تشخّص الجميل المقدّس جَنِيًّا، يعلّل صاحبه بعناقيد الكرم[134].

وهو في البيت ١٥ يدلّ على أن (عنيزة) نفسها حُبلى ومرضع، بقوله: "فمثلك حُبلى قد طرقت ومرضع". ولهذا لا يقول "فألهيتهما" ولكن "فألهيتها"، أي أن الموصوفة امرأة واحدة، حُبلى ومرضع في آن.

وعندما يعرض هذه المفارقة – من إلهاء الحُبلى المرضع على موانعها الجسدية والنفسية – يشفعها بذكر" بكاء الطفل" "ذي التمائم"، بما للتمائم من وظيفة تعبيرية عن فكرة (الحماية)؛ لكي يقول إن وجود هذه التمائم لم يحم الطفل مما يحدث له ولأمّه، إذ "أُلفيتْ كل تميمةٍ لا تنفع"، على حدّ تعبير (أبي ذؤيب الهذلي)، مع فارق السياق. وإذا كان الطفل قد وُضعت له التمائم فأمه – من باب أولى – من أسرة حرص وخوف على أفرادها، ومع هذا لم تمتنع على الشاعر. وقد شرح نفَسُه في قصيدة أخرى ما يعنيه بانثناء الأمّ إلى وليدها: "خشية أن يتضوّعا"[١٣٥]، أي أن يسمع الطفل فيفتضح أمر أمِّه.

وللبيت رواية أخرى، فيها: "وتحتي شقّها"، مكان "وشقي تحتها". إلاّ أنها رواية تخلو من هذه المغالاة التي تحملها هذه الرواية المعتمدة للدراسة – ولعلها أوثق الروايات – وذلك في تصويرها شغف المرأة به، وأنه هو المطلوب لا الطالب، بالرغم من : الحبل، والإرضاع، وتمائم الطفل، وبكائه.

فأي عقم لدلالة المرأة تشير إليه بعض الدراسات[١٣٦] إذن في هذه الصور؟. على أن هدف الشاعر منها ليس تصريحاً بالزنا أو "تعهّراً"– حسب القراءات الأخلاقية التقليدية أو الحديثة على السواء[١٣٧]– إلا بالمعنى الذي كان لمثل هذه القيمة في عصره – من الدلالة على الفحولة – المعدودة فيه صورة الجنس وجهًا من أوجه

ممارسة الإحياء أو بعث الخصب والحياة، وفق أنماط الطقوس الموسمية[١٣٨]. وقد قيل من قبل إن لوحة الأنثى عموماً موظفة لتكون سيلاً يحيي الأطلال النفسية، كذلك السيل الذي سيأتي في آخر لوحة، بكل ما له من عرامة تدميرية أحيانا.

ثم يورد ذكر يوم رابع: "على ظهر الكثيب". الذي في انكثابه شبه من انكثاب الجسد الأنثوي وبضاضته. ويوم الكثيب يوم معلّق بين تلك الأيام المسرودة، يمكن أن يُقرأ على أنه جزء من صورة مغامرته مع عنيزة، أو على أنه بداية مشهد آخر لم يكتمل كمشاهد بقية الأيام - إذ يرجع مباشرة إلى (فاطمة)، بعد أن ساق تاريخ تجاربه السالفة "قبلها"- كما يمكن أن يُقرأ على أنه استئناف لذكر علاقته مع فاطمة. وذلك أن في (جناس القوافي: ب ١٥ - ١٧): "محول، يحول، تُحَلَّل" مؤشراً على ارتباط هذا البيت بما قبله، مضافاً إلى هذا ما في صوت الحاء هذه من إيحاء بذلك الارتباط. ثم في الوقت نفسه - وبالرغم من تيهان مرجعية الضمير في "تعذّرت"، ما لم يقرن البيت ١٧ بالبيت ٧، وكلمة "تعذّرت " بـ"قبلها" - فإن اللحمة اللغوية والدلالية لمعلقة (امرئ القيس) تجعل من هذا البيت إرهاصًا لخطاب فاطمة؛ إذ سيكتسب اسم "فاطمة"، كما سبق، تناسبًا سياقيًّا، مع "التعذّر "المشار إليه في البيت: فكيف تتعذّر عليه العذراء (فاطمة - البكر: ب ٣٢) وتفطمه، و(الأُمّهات، والعذارى، والحبالى، والمرضعات) وكل فئات الإناث مشعوفات به، لا يتعذّرن عليه؟!. وبهذا فإن تعليقيّته البيت هذه مقصودة، لا تقتضي الشكّ في

الـرواية أو اتهـام الـرواة بضـياع صلة البيت، وإنما هي تؤكّد أن هذه الصـور - وإن بـدت في ظاهـرها صوراً تحكي واقعًا - لم يؤت بها إلا علـى سـبيل الرمز والمثل، أو حسب تعبير (الجاحظ)[١٣٩] - ذات سياق آخر عن صور نمطية من الشعر الجاهلي-: "ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها".

يبدأ كلامه على (فاطمة) ببيت مصرّع. والتصريعات في المعلّقة ثلاثة، أوّلها في مطلع القصيدة، حسب التقليد الغالب، والثاني هاهنا في بـدء مخاطـبة فاطمة، والثالث في مستهلّ موضوعة الليل. فما دلالة هذا التوزيع؟.

أمّا افتـتاح القصـيدة بمصـراعين مقفيين متناغمين - وكأنما هما دفتا باب أو كتاب يدلف منهما الشاعر إلى النصّ - فتقليد، رأى الـنقاد القدمـاء فيه دليلاً على قدرة الشاعر، وشدّدوا على التزامه؛ إذ عـدّو إغفالـه عيـبًا، سمّوه بـ"الـتجميع"[١٤٠]. وأمّـا التصـريع في أثـناء القصـيدة، فاستحسـنوه إذا لم يكـثر مـن غـير المتقدّمين، وعدّوه دليلاً علـى قـوة الطـبع وكثرة المادة، ومؤشّراً للخروج من معنى إلى آخر[١٤١]. ورأى فيـه (قدامـة بـن جعفـر)[١٤٢] نوعًـا من التطريب، تقتضيه بنية الشـعر؛ "فكـلما كـان الشـعر أكـثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشـعر وأخرج له عن باب النثر". ولعل (ابن رشيق)[١٤٣] كان أقرب إلى ملامسـة الوظيفـة الفنية للتصريع الداخليّ، حين ذهب إلى أنه إشارة

للتحوّل من معنى إلى آخر. أي أنه يشبه ما يفعله الشاعر الحديث من تفصيل الجمل الشعرية في قصيدته بفراغات أو نقاط أو نجمات.

وبإعادة النظر في وظيفة التصريع في المعلّقة يتبدّى أن المصرّع الأوّل قد اشتمل على موضوع (الأطلال/ الموت – الحبّ/ الحياة). أي على هذه المقدّمة الجدلية بين دواعي الفناء وبواعث الحياة. ثم لمّا خلص – كتقليد القصيدة القديمة – إلى (الأنثى/ التجربة : ظاهريًّا على الأقلّ) فتح تصريعًا ثانيًا، ليخاطب فاطمة. وهنا يُلحظ أنه لا يذكر بعد فاطمة أي امرأة أخرى، سوى الإشارة الضمنية إلى بيضة الخِدْر، التي تعدّ صورة استطرادية، يمكن أن تُقرأ على أنها فاطمة نفسها؛ ولذلك يختم هذا القسم بضمائر تعود إليها: "إلى مثلها يرنو الحليم صبابة : ب٤١"، "وليس صبايا عن هواها : ب٤٢"،"ألا رُبّ خصم فيكِ : ب٤٣"، مما يعني أن الأبيات (١٨ – ٤٣) كلها عن فاطمة، التي هي محور صورة الأنوثة في نصّه، وإنما جاءت الصور الأخرى شواهدَ على سعة تجربته ومغامراته، وأنه ليس رهين علاقة واحدة لامرأة فاطمة. فإذا كانت فاطمة بهذه الصفة – وفاطمة كما سبق رمز للحياة بعطائها وشحّها وخصبها وجدبها – فقد ناسب أن تُمثّل مصراعًا جديداً في بناء النصّ. ثم حين ينتهي في البيت ٤٦ إلى (الليل)، ويدلف إلى وحدة ختامية أشمل، تأتي في مقابل "ويوم..."، الذي ارتبط بوحدة الأنوثة، يفتتح تصريعًا ثالثًا كذلك. فإذا هي ثلاثة مصاريع: (الأطلال – فاطمة – الليل = المكان – الإنسان – الزمان).

وهذا يعني أن التصريع موزع بمنطقية وظيفية وليس هو باعتباط ولا حلية. وهو يثري منطقًا داخليًّا للنصّ ويثيره، متعلّقًا بأقانيمه الثلاثة هذه (المكان - الإنسان - الزمان)، لا بالوحدات الخمس الخارجية المذكورة في مستهل هذه الدراسة (الأطلال - المرأة - الليل - الفرس - المطر)؛ فوحدة الفرس لا تبدأ بتصريع، وكذا وحدة المطر، مع أن كل واحدة منهما تشكّل تحوّلاً رئيسًا في بنية النصّ التعبيرية. والسبب أن الشاعر يعدّ وحدة (الليل) مظلّة تنضوي تحتها وحدتا (الفرس والمطر)، فهي هكذا تمثل بنية أشمل يختم بها القصيدة، كمصراع أخير وبوابة كليّة من التداخل والصراع بين (الليل - الفرس - المطر). فالفرس مندغم في الليل منبثق عنه، مثلما أن المطر صورة رديفة للفرس في مواجهة الليل. (وسيتبين عند الوصول إلى تحليل هذه المكونات مقدار ما بينها من هذا التداخل الدلالي).

وعلى الرغم من هذا المنطق الثلاثي (المكان - الإنسان - الزمان) - وهو منطق يؤكّد المغزى الرمزي الوجودي للقصيدة - فإن هذه المصاريع ترد متداخلة في ما بينها أيضًا؛ فلا تقيم مفاصل موضوعية حدّية في جسد النصّ؛ وذلك أن المصراع الفاطميّ يفتتح بعد البيت ١٧، بما هو عليه من اشتباه الضمائر والعلاقات، ليُحدث حلقة وصل بين قسم فاطمة من القصيدة وما قبله، ومثل هذا في المصراع الثالث، حيث يأتي متأخراً - عن موقعه الافتراضي في البيت ٤٤ - إلى مفتتح مواجهة الليل ومناجاته: "ألا أيها الليل.. ألا انجل"، في البيت ٤٦، مسبوقًا بإرهاص من بيتين (ب ٤٤ - ٤٥)، جاءا

ملتحمين بما قبلهما بعطف مباشر: "ألا رُبّ خصمٍ... وليل كموج البحر". أي أن الشاعر يؤخر التصريع عن موقعه الموضوعي الافتراضي عن قصد فنّي؛ لإحداث تداخل بين وحدات النصّ الشعرية، بحيث تندغم كل وحدة جديدة في سابقتها، حتى يبلغ هذا التداخل والتداغم ذروته في آخر القصيدة بين وحدات (الليل والفرس والمطر)، التي تدخل ضمن مصراع واحد[٢٩*].

وفي هذا جميعه براعة تشهد لمعلّقة امرئ القيس بمكانتها الفنية التي تسنّمتها في الشعر القديم، وإن لم تحظ أسرار تلك المكانة لديهم بما تستأهله من تحليل وتعليل، فبقيت شعوراً غامضًا بعظمة بناءٍ، سمّوه المعلّقة.

وهكذا يتبدّى أن مسألة الوحدة الفنية الكلية في القصيدة الجاهلية إنما هي في جوهرها مسألة قراءة، تسعى إلى وضع النصّ في وضعه الطبيعي من الجنس والسياق، حسب نظرية (ياكبسون)[١٤٤] في الاتصال.

وإذ يخلص الشاعر إلى صاحبته فاطمة يطلب منها التمهّل. وقد بدت مشكلة الشاعر، منذ مفتتح قصيدته، مشكلة مع الزمن، حيث يبدأ التصريع الأوّل بـ"قفا "والتصريع الثاني بـ"مهلا". فحركة الزمن التي لا تقف ولا تتمهّل هي جوهر معاناة الشاعر في هذا النصّ، بل هي جوهر معاناة الشاعر في العصر الجاهلي كله، حين لا يعرف لهذه الحركة حكمة ولا غاية، فتقلقه في حالي تغيّرها

وثباتها. وهذه الحال الثانية (الثبات) هي التي ستبتليه بأنواع همومها في المصراع الثالث، في الليل لا يريم وكأنما قد شُدّت نجومه بالجبال بكل مغار الفتل، أو "عُلّقت في مصامها بأمراس كتّان إلى صُمّ جندل". وسيحاول ضمن هذا المصراع أن يُصلح معادلة الزمن بفرسه تارة وبالمطر تارة، لكنه سيكتشف أن الدائرة تدور به مرة أخرى من النهاية إلى البداية، إلى ما كان منه يفرّ، وهو الموت، حين يصير المطر نقمة لا نعمة، ودماراً لا عماراً، فيغدو الماء فناء لا حياة، إلا أنه هاهنا يكتشف أيضًا أن هذا الفناء نفسه هو سبيله إلى الحياة. وقضية (الزمن) في ثقافة الجاهلي هي أُمّ القضايا الإنسانية الشائكة، وهي ما كانوا يُجملون معناها في مصطلح "الدهر"، ولذلك كان جمهور العرب إذ ذاك دهريين، ينسبون الحياة والممات بشتى مظاهرهما إلى الدهر، كما يشير إلى هذا (القرآن الكريم): ﴿**وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا، نموت ونحيا، وما يهلكنا إلا الدهر**﴾"[١٤٥].

وليس يطلب إلى فاطمة ترك "كل التدلل"، وإنما "بعضه" حسب؛ لما لبعضه من لذاذة لا بد منها للعاشق، تستثير الفحولية فيه، بما يجعل في تجربته شيئًا من ذاتية الإحساس بالبطولة والتحدّي. كما يبرز في بيت له آخر:

إذا أخذتها هِزّة الروع أمسكتْ بمِنكبِ مِقدامٍ على الهول أروعا[١٤٦]

و"بعض هذا التدلل" هو ما يحرص امرؤ القيس على رسمه

في شخصيات صواحبه – مع ما يدعيه في النهاية من تسليمهن له – وذلك ما يبرز في تصوير (عنيزة) ثم (بيضة الخِدْر).

وحين يبيح لها أن تفارقه يراوح بين ما يطلبه من إجمال وانسلال – متفقًا مع شخصيته بوصفه محبًّا أميراً – وبين إظهار الانكسار والائتمار والانقتال لعينيها في مملكة الحب. فالشاعر يحسن هاهنا – عن تجربة – تشخيص نفس المحبّ المزقة بين كبرياء الذات وحران الآخر. ولا يجد غضاضة في استثارة غيرة الأنوثة في فاطمة بحركة ثالثة – عقب الأمر والائتمار– وهي التهديد ببيضة خِدْر غيرها، بإمكانه أن يجد لديها ما لم يجده لدى "فاطمته" هذه. خلاً أنه لا يذكر اسمًا لتلك البيضة، كما فعل من قبل؛ لأنه هنا في مواجهةٍ مباشرة مع مخاطبته، فلن يكون مغتفراً له في هذه الحالة أن يُعَرِّض باسم، ولكنه يطرح احتمالاً افتراضيًّا لبيضة خِدْر ما، يُلبسها كل لبوس المرأة المثالية في عصره، ومفترق رموزها التقديسية لديهم. ولسان حاله يلفت فاطمة إلى أن تكون منه كما هو خليق أن تكون منه بيضة خِدْر مثلها. ولكي يحملها على العرفان بما بينهما من ودّ مكين، فإنه لا يسألها أن "تسلّ ثيابها من ثيابه"، بل أن "تسلّ ثيابه هو من ثيابها"، دون أن يقوم في بناء الوزن ما يضطره ليحيد به هذه الحيدودة في المعنى، لولا أنه قد أراد أن يُلزمها مسؤولية هذا الحبّ؛ فهي التي تملّكت واستأثرت، فإذا ما استطاعت أن تخرج نفسها من هذه العلاقة، فإن عليها أن تخرجه منها كذلك، وهيهات أن تفعل، فقد تداخل الحسيّ والعاطفيّ فيما بينهما من شؤون.

وكلمة "سَلّ" تنطوي على إيحاءٍ لغوي يزدوج فيه الرفق بالعنف؛ لما تعنيه الكلمة من الانسلال والانتزاع كسلّ الشعرة من عجين، وما ترتبط به "سَلّ" من استخراج أداة للقتل كالسيف أو السهم. وهذا الحقل الدلالي الأخير هو ما تناسلت منه عقب هذا البيت تداعيات عباراته عن : القتل والضرب بسهمي عينيها في أعشار قلبه المقتّل. وكان مطاوع "سلّ" المفترض في نهاية البيت هو: "تنسَلّ" (بفتح السين)، إلا أن الشاعر انحرف عن هذا إلى "تنسُل" (بضمّ السين)، دونما ضرورة سوى أنه قد أراد إخراج المعنى عن "الانسلال" إلى "النَّسْل". فظاهر معنى "تنسُل": تسقط؛ يقال: "نَسَل الثوبُ عن المرأة يَنْسُل"، أي سقط، إلا أن "يَنْسُل" تؤدي غير هذا المعنى المتعلّق بالثياب، إذ تتجه إلى "النَّسْل"، والذرية، والولد، والكثرة. وهذا ما تحمل جينة إيحائه الكلمة ببنيتها هذه التي اختارها الشاعر. فكيف يتفق أن يكون سلّ المرأة ثيابه من ثيابها سببًا للنّسل بهذا المعنى الأخير. تلك هي المفارقة الخفية التي يضمّنها الشاعر أسلوبه هاهنا؛ فما دام سَلُّ ثيابه من ثيابها ضربًا من المستحيل، فإن نتيجته - لو وقعت - ستكون غير متوقعة ولا متفقة مع مقدّمتها. فإذا كانت فاطمة قد أزمعت صرمه لإنهاء العلاقة، فإن العلاقة ستزداد وإن الحب سيتناسل، بله أن تفضي المقدّمة إلى نتيجتها المنتظرة. وقد حقّ لفاطمة لكل هذا إذن أن يركبها الغرور.

وينعكس توتّر الموقف بينهما في البيت ٢٠ في مظهر صوتيّ وآخر نظميّ (تركيبيّ). يظهر الأوّل في هذه (الشّدة) المستبدة بالشطر

الأوّل ونصيب من الشطر الأخير. ويظهر الثاني في تناوب المواقع بين ضمير المخاطبة وضمير المتكلّم. وهو يختار كلمة "تأمري" دون غيرها من البدائل تذكيراً بمكانته التي رُصدت آثارها في اختيار كلمات أخرى؛ إذ كيف بأمير ابن ملك أن يقول لأحد: "مهما تأمر القلب يفعل"، إلا وقد صارت إمارة هذا وسلطته عليه أعظم من أي إمارة أو سلطان. فكانت كلمة "تأمري" أشدّ إثارة لهذا المدلول من أن يقول: "تطلبي" مثلاً. ومن هنا جاء تساؤله التعجبي من غرورها بما أحدثت فيه، ذلك التساؤل الذي عيب منطق خطابه عليه[١٤٧]، حينما لم يفطن العائبون إلى مقام القول وموقع القائل، بوصفه أميرا.

ولّما كان قد بلغ هذه الدرجة من الخضوع لمحبوبته فقد آن له أن يصير هو نفسه المعقور لهذه الحبيبة، لا (مطيته) كما كان من قبل مع العذارى، أو(مطيتها) كما كان مع عنيزة، أو (الطفل الرضيع) كما كان مع الحُبلى المرضع. والشاعر يسجّل في هذه المشاهد كلها أنه لم يكن بدّ من تقديم قربان حيواني أو بشري لممارسة طقس الحب، مما يؤكّد البُعد الديني وراء صوره. ولّما كان الشاعر قد آل إلى أن يكون هو القربان لفاطمة في الصورة الراهنة؛ فإنه ينقل في البيت ٢١ لقطة ميسرية، يكون قلبه فيها هو الجزور وعينا فاطمة - بما تعبث به من عواطفه - هما سهما اللاعبين اللذان يقتسمان أعشار قلبه/ الجزور المقتّل. وقد كان الميسر معظّمًا لدى العرب[١٤٨]. يلعبون فيه بعشرة قداح، ومن ثم جاءت كلمة "أعشار" في البيت. ولا بدّ أن عيني فاطمة

السهمين قد أشار بهما إلى (المعلّى) من سهام الميسر، وله سبعة أسهم، و(المسبل)، وله ستة؛ لأن هذين السهمين إذا قمرا أخذ المعلّى من الجزور نصيبه، وأخذ المسبل الثلاثة أسهم الباقية من الجزور، ويغرم بقية المساهمين لصاحب المسبل الثلاثة الباقية من سهمه، مع ثمن الجزور، على ما يصف (ابن قتيبة)[١٤٩].

وضربها إيّاه هو ضرب في قلب "مقتّل"، هو ضرب في ميّت، مقتول سلفاً، إمعانًا في إظهار استكانته لحبها. حتى لقد صار هذا البيت محلّ إجماع في العصر الأموي على أنه أرقّ بيت قالته العرب[١٥٠].

ثم ينطلق الشاعر في مقطع طويل - "غير معجل" - يقدّم فيه صورة علاقة افتراضية بـ"بيضة خِدْر لا يرام خباؤها"، دون أن يسمّيها. ويتبدّى عدم الإعجال في لغة هذا المقطع من صيغ الكلمات والفتور الساري فيها، خلال أحرف المدّ، التي تكاد لا تخلو منها كلمة في أبيات المقطع الثلاثة الأول (ب٢٢ - ٢٤).

و(المرأة - البيضة) من ابتداعات امرئ القيس، حسب (الجمحي)[١٥١]. تبعه فيها الشعراء حتى صارت تعبيراً نمطيًا، يرد في الشعر الجاهلي عند (النابغة)[١٥٢]، وهو لديه بيض نعام[*٣٠]، وكذا في شعر (الأعشى)[١٥٣]، ويقترن لديه بدمية المحراب، والدُّرّة. وذلك ما سيفعل امرؤ القيس مثله حينما يحيل إلى البيضة فيقرنها بالماء،

والظبية الأُمّ، والرئم، والنخلة، والضوء، والضحى (ب ٣٢ - ٤٠)، وكلها إشارات تتضافر في تعبيرها الرمزي عن دلالة المرأة - البيضة، بما هي نظير من نظائر الشمس لدى العرب. ما جعل الدارس المحدث يرى في (البيضة) رمزاً يرادف رمز (الدُّرّة)، التي تعود في أصولها القديمة إلى الاعتقاد في الشمس[١٥٤]، بل بالأحرى في ابنة الشمس: (الزهرة)، كما يشي بذلك وصف (الأعشى)[١٥٥] الدُّرَّة بـ"الزهراء"، وكما يستشف من كون (الدُّرّة /الفريدة) مرتبطة بنموذج الجمال الأنثوي الأعلى القديم، الذي منه اشتقت أسطورة (أفروديت)- ربة الخصب والجمال والحب الإغريقية - التي تحكي أنها وجدت في محارة على الثبج[١٥٦]، وذلك أن أغلب صفات أفروديت مقتبسة عن (عشتار) السورية[١٥٧]، التي هي عند العرب (العزى)، الرامزة لـ(عثتر/ الزهرة)، ثمرة زواج الشمس بالقمر، كما تقدّم[١٥٨]. على أن أفروديت نفسها ليست بغريبة على العرب، فقد عرفوها كما يشهد على ذلك تمثالها في آثار الفاو[١٥٩].

ويرشّح ارتباط البيضة بهذه الدلالات أيضًا اقترانها في البيت ٣٢ بالبكورية وبالماء من جهة ومقاناة البياض بصفرة ؛ فهي بيضاء الضحوة صفراء العشية كالعرارة، على حدّ قول (الأعشى)[١٦٠]*[٣١].

وعلى كلّ، فإنه من الواضح أن الشاعر يهتم بدلالة البيضة الشكلية: (من بياضها المعتدل، ونضارتها، وصفائها، وملاستها)،

ودلالتها المعنوية كذلك، على: (غضارة الحداثة والبكورية، وكونها بذرة حياة جديدة)، وكلها معان ذات جذور رمزية في التراث العربي. هذا بالإضافة إلى أن البيضة - كالدُّرّة، التي يحوطها الغواص، والنخلة المحميّة، والبردي النابت بين أصول النخل "أنبوب السقيّ: ب ٣٧"- مثال للصيانة، وبراءة الطفولة الأولى، ونقائها؛ تلك القيم التي يعكس تركيز الشعراء عليها تطلّع الإنسان في ذلك العصر إليها في المرأة والحياة معا. ولهذا يؤكّد معنى (صيانة) هذه المرأة/ البيضة، بإشارته إلى أنها مخَدَّرة، وأنها مخبأة "لا يرام خباؤها"، وأن عليها "أحراسًا"، و"معشرًا"، "حراصًا"، وأنه لا يزورها إلا في هزيع من الليل، "إذا ما الثريا في السماء تعرضت".. إلخ.. وكأنما وراء "تعرض الثريا في السماء.. تعرض أثناء الوشاح المفصّل" إشارة إلى صعوبة اللقيا بتلك المرأة، على حدّ ما يمكن أن يسعف بتفسيره من بَعْدُ قول (عمر بن أبي ربيعة)[١٦١]:

أيها المنكح الثريا سهيلاً،	عمرك الله، كيف يلتقيانِ!
هي شامية إذا ما استقلّتْ،	وسهيلٌ إذا استقلّ يماني

ولئن كان سهيل رجلاً يمانيًّا فحلاً فاتكًا عند العرب، كما في أسطورة زواجه بالجوزاء، فإن الثريّا قد كانت بالمقابل امرأة شامية فاتنة متعرضة لخطبة الكواكب، كما جاء لديهم في قصة ما ساقه (الدَّبران) من قلاص لمهرها[١٦٢]؛ فهي بيضة خِدْر إذن، شمسية الدلالة.

ومن ثم فإن "تعرض الثريا في السماء" يوحي أيضًا بما يسميه العرب بليلة "الثروة"، وهي "ليلة يلتقي القمر بالثريّا"[١٦٣]، بما يرمز إليه هذا المعنى الإيحائي من فحولة الشاعر، حسب عقائد العرب السابق وصفها حول الذكورة المقدّسة في القمر: (كهلن).

لأجل هذا إذن كان اختيار الشاعر مفردة "ثريّا"، وليس عن غلط أو خلط بين "الثريّا" و"الجوزاء"، حسبما يزعم القدماء في عيبهم البيت[١٦٤].

و"بيضة الخِدْر" تستدعي بإيحاء صياغتها "بيضة العُقر"، وهي أوّل البيض، أو بلفظ الشاعر (ب٣٢): "بِكْر"؛ لأنها تعقر أُمّها، وقيل هي بيضة الديك الفريدة المستحيلة. "وقال (الليث): بيضة العُقر بيضة الديك، تنسب إلى العُقر لأن الجارية العذراء يبلى ذلك [أي عذريّتها] منها ببيضة الديك، فيعلم شأنها!، فتضرب بيضة الديك مثلاً لكل شيء لا يستطاع مسّه رخاوة وضعفا"[١٦٥].

فـ"بيضة الخِدْر" إذن صياغة محمّلة بكل هذه الإيحاءات التي تجعل لها قيمتها المفتاحية الرامزة في النصّ.

ومع هذا الإلحاح على صيانة المرأة - البيضة، التي يكاد يكون المساس بها مستحيلاً، فقد تمتع الشاعر بلهو بها "غير معجل". وإذا كانت كلمة "لهو" من التعبيرات النمطيةً في الشعر الجاهلي، بمعنى "إصباء" المرأة وإغوائها بكسر الحواجز الاجتماعية حولها، حسب قوله من صورة شبيهة[١٦٦]:

ألا زعمتْ بسباسة اليوم أنني	كبرتُ وألا يُحسن (اللهو) أمثالي
كذبتْ لقد (أصبي) على المرء عرسه	وأمنع عرسي أن يُزنّ بها الخالي
ويارُبّ يوم قد (لهوتُ) وليلةٍ	بآنسة كأنها خطُ تمثالِ

فإن كلمة "لهو" - مع بيضة الخِدْر - تأتي لتدعم دلالة "التمتع غير المعجل"، على تحدّيه السافر لما وقف أمامه من عقبات في طريق الوصول إليها. وليست "البيضة" في النهاية إلا معادلاً لفكرة الحياة، التي يصرّ الشاعر على أن يتحدّى الزمن/ الدهر في بجسها، متخذاً المرأة أداة رمزية إلى ذلك.

ولكي يصل إليها لم يكن له مناصٌ من أن يتجاوز الأحراس والمعشر الحراص. محدثًا بالجناس بين "أحراس" و"حراص" تناغمًا صوتيًا دلاليًا بين الحرس والمعشر في أن كليهما يقف دونه والوصول إلى بيضة خِدْره. لكن لماذا يعدل إلى جمع القلّة في "أحراس"، وكان بإمكانه أن يستعمل "حُرّاس"، ما دام يريد معنى الشدة في الرعاية والحفاظ؟. ليس من مسوغ فنّي لهذا، وقد يكون محض إخلال من الشاعر أو الراوي.

أيًا ما كان، فها هو ذا قد نصّبها أميرة محروسة، كما جعلها من قبل (ب٢٠) أميرة عليه.

ويختار كلمة "معشر" إخباراً عن قرب أهلها منها وإحداقهم بها. ثم يأتي التقديم والتأخير في "عليّ حراصًا" ليدعم سائر عناصر

الصيغة في دلالتها على حجم التحدّي الذي يواجهه الشاعر من أحراسها ومعشرها، أولئك الذين كانوا "حراصً " على بيضة الخِدْر، "عليه حراصًا"، يتمنّون "لو يسرّون مقتله": غيلة.

وجاءت قافية البيت ٢٣ تكرر مادة "قتل" في قافية البيت ٢١، فيما يشْبه (إيطاءً)، حسب قواعد علم القوافي، وإن لم يصل درجته من اتفاق اللفظ والمعنى. وتكرار"قتل "في القافية (بما للقافية من وظيفة صوتية دلالية)-المتجاوب هنا مع "قاتلي" في عروض البيت ٢٠، و"مقتّل" في قافية البيت ٢١- هو جزء ممّا يمثّله هذا المقطع من التصادم بين شهوة الحياة (بيضة الخِدْر) وتحدّي الموت، الذي يكمن في (ذات المرأة/ الحياة/ القاتلة) والمقامرة بحياته مقامرة الأيسار بالجزور، كما يكمن في محيطها العائلي والاجتماعي. وهذا الازدواج هو ما سيكثّف التعبير عنه فيما بعد بالماء بوصفه سبب حياةٍ وهلاكٍ في آن .

ويُلحظ تكرار مفردة "العلو" في النصّ كله: "عليّ مطيّهم.. على النحر.. تعذّرت عليّ.. عليّ حراص.. على أثرينا.. تمايلت عليّ.. أرخى سدوله عليّ.. حطّه السيل من عل" وهذا رديف ما تقدّم في مطلع نصّه من ترديد مادة "حمل"، في ما يعكسه من شعور بوطأة أنواع الهمّ الوجوديّ عليه.

ويصادف القارئ في البيت ٢٤ عنصر "الثياب" مرة ثانية: "أثناء الوشاح المفصّل"، كما يصادفه بعدئذ في أجزاء هذا القسم من

القصيدة: "نضّت لنوم ثيابها.. لدى الستر.. لبسة المتفضّل.. نَجُرّ ذيل مرط مرحّل.. فتيت المسك فوق فراشها.. لم تنتطق عن تفضّل.. إذا ما اسبكرّت بين درع ومجول"، تجمع بين هذه كلها الإيحاءات الأنثوية والجنسية، حينما تكون الثياب رمزاً للعلاقة الجنسية، أو لزينة المرأة وجمالها، أو لسترها، أو لعريها.

ولشعر امرئ القيس عمومًا – إن لم يكن لحياته كلها[*٣٢] – تعلّق بفكرة "الثياب" هذه، فمشاهد المجاسدة تكون بابتزاز أو تجريد[١٦٧]، إلى ما يتبع ذلك من نسيان سرباله لدى صاحبته أحيانًا، أو أن ينسى ثوبًا ويجرّ آخر[١٦٨]. وهي تعبيرات أبلغ من ظاهرها، في ما تغور عليه من الحالة النفسية والذهنية، التي ترى في المرأة نموذجًا رمزيًّا للتعبير عنها، بما تنزع إليه من تجرّد من الماضي ونسيان لأعبائه وابتزاز لحلم مستقبليّ، يكون بجمال تلك المرأة الخيال. إلاّ أن عنصر الثياب في المعلّقة هو أظهر التباسًا وأشدّ اكتنازاً بتلك الحمول، كما يتبيّن من هذا التحليل.

ووصوله إلى المرأة المخَدَّرة المخبأة "مجيء" وليس بـ"إتيان"، فهو يستعمل كلمة "فجئت" ولا يقول"أتيت"؛ وذاك لما تحمله الأولى من إشارة إلى دنوّه منها، حيث كان قد تجاوز إليها الأحراس والمعشر، إضافة إلى ما في تركيبة الكلمة من إيحاء بفجاءة المجيء وخطورة القادم.

ويزامن فجاءة المجيء في حركيّة الصورة حركة نَضّ المرأة ثيابها: "فجئت وقد نضّت"، بما يمنح المشهد حيويته الدرامية المعبّرة. وهي "تنضّ ثيابها". بما لهذه الكلمة من إيحاء مائيّ برقّة الناضّ والمنضوض (المرأة/ البيضة، وثيابها)، رقة يمكن أن تُقابَل بالإيحاء "السيفيّ" الصارم لمفردة "سلّ" (في البيت ١٩)؛ فعلى "نضت" غلالة هذا الإحساس بالنعومة والشفافية، سواء أُخذت على أنها من "نَضّ" الماء، أي رشح – وهو ما يتساوق بجماليته الاستعارية مع الصور المائية التي تغذو لديه صورة المرأة دائمًا، كما سيأتي في البيت ٣٢ – أم أُخذت "نضّت" على أنها مشدّدة من "نضَت"، للتكثير – حسب قول (الجوهري)[١٦٩] في البيت – أو حتى قيل "نضَت"، دون تشديد، من "نَضَا"، فالدلالة أبداً لا يفارقها إيحاء الرقّة المائية هذا.

والمرأة/ البضّة إذ "تنضّ" ثيابها فإنما تفعل ذلك لتلبس صاحبها، بالمعنى الذي جاءت به الكلمة في القرآن: ﴿هُنّ لباسٌ لكم وأنتم لباسٌ لهنّ﴾ (البقرة:١٨٧). فـ"نضّ الثياب" في البيت لوظيفة نقيضة لـ"سلّ الثياب" في البيت ١٩. وكلمة "النوم" قد تعني في اللغة "النائم"، وليس فعل النوم[١٧٠]، أي أن للمرأة البيضة هنا بعلاً نضّت ثيابها للنوم معه، كصور امرئ القيس الأمومية السابقة، ولاسيما صورته مع الحامل المرضع. ولا تعارض بين هذا وما سيصفها به بعد من "البكورية" (ب ٣٢)؛ لأن كلا هذين النعتين، اللذين يلحّ

عليهما الشاعر "الأمومية والبكورية"، ذو مغزى رمزي فنّي، كما تقدّم، ينفي عنهما التعارض؛ ففي صاحبة امرئ القيس ما في (ننجال) " الأُمّ/ العذراء" عند السومريين، وما في (عشتار) "الأُمّ / العذراء" عند البابليين،أوليست "البيضة" - كالدُّرّة - نظيراً رمزيًا لعشتار أو العزى؟!. بل قل إن في صاحبته ما في اللات؛ فلقد وصف (أفيفانيوس Epiphanius) معبد اللات في (بطرا) بأنه معبد (الأُمّ العذراء Virgin mother)[171].

وإزاء جدلية (الأمومية والبكورية) هذه، يمكن أن تُقرأ كلمة "النوم"، المشار إليها في البيت ٢٥، قراءة أخرى، تتمحور حول جدلية (الموت والحياة)؛ فإذا كان فعل الوصل حياة وخصبًا، فهو إنما يحدث للاستنقاذ من "النوم" بمعنى "الموت"، وكلمة "نوم" تأتي في اللغة بهذا المعنى، حقيقة ومجازا[172]. وبذا تكون زيارته المفاجئة حياة واستنقاذاً للبيضة من الموت، الذي نضت من أجله ثيابها. وستكون لكلمة "الستر" - حسب هذا الفهم - وكذا "لبسة المتفضّل"، دلالتهما المتساوقة مع هذا المعنى، المتجهة إلى "ستر المرأة"، الذي رُبّما اقتضى في عصر الجاهلية وَأْدَها حيّة.

على أن البيت لا يقتضي هذا الوجه وحده من المعنى بالضرورة، وإنما هو يحمل بنية ملتبسة تعكس بنية ثقافية ملتبسة كذلك، بما هو يتلبّس وجهًا مقابلاً : أن يكون مجيء الرجل ببيضة الخِدْر سببًا في (النوم/ الموت/ الوأد). ومما يزعم في هذا عن امرئ

القيس – تحديداً – أنه كان "مئناثًا لا ذكَر له، وغيوراً شديد الغيرة، فإذا وُلدت له بنت وَأَدَها. فلمّا رأى ذلك نساؤه غيّبن أولادهن في أحياء العرب، وبلغه ذلك فتتبعهنّ حتى قتلهنّ! "[١٧٣]. وليست الحالة هذه (الوأد – الموت) بسلبية في مضادّة الأولى الإيجابية (الاستنقاذ – الحياة)؛ من حيث قد يأتي الموت والحياة في منطق الثقافة الجاهلية وجهين لعملة واحدة، يكتسب الموت – أو التضحية – فيها قيمته الشعائرية، بوصفه فدية مقدّسة في طلب الحياة. أوليست صاحبته "بيضة"، والبيضة نضير رمزي للعزى (الزهرة)، التي كانوا يضحّون لها بالأطفال؟!. وعليه لربما لم يكن قتل الأولاد، أو وأد البنات تحديداً، في أساسه العتيق إلا نوعًا من هذه التضحية[١٧٤]. ولعله يؤيد هذا ما يظهر من تعارض بين الصورة الشنيعة التي حُكيت آنفاً عن قتل امرئ القيس بناته، وما يُروى في خبر آخر من أنه – في ترحاله يطلب الثأر بأبيه – كان مصطحبًا "بنتًا لهُ"، هي (هند بنت امرئ القيس)[٣٣*]، حتى أودعها قبل مغادرته الجزيرة مع دروعه وسلاحه لدى (السموأل)[١٧٥].

هل في هذا التأويل تحميل للغة فوق ما تحتمل؟.

بلا ريب.. بمعنى : احتمالها الواقعي الظاهري. بيد أن احتجاجًا كهذا يبدو غير ذي معنى في نقد الشعر؛ بما أن الشاعر نفسه هو الذي يحمّل اللغة فوق ما تحتمل، لا الناقد. فذلك هو عنف الشاعر – الذي يعي صنعته – مع اللغة. فكيف إذا كان النصّ معلّق

السياق، كالقصيدة الجاهلية؟، بحيث يستحيل آنئذ إلى محض لغة – يمكن أن تحتمل أوجهًا شتّى من التأويل والتفسير – وإلى بناء ذي طبيعة أثرية، تتطلّب التنقيب فيها؛ لاختراق حُجبها الزمانية والمكانية واللغوية والثقافية والذهنية، لا الوقوف عند ظاهرها السطحي. لأجل هذا كان في ما يُسترفد من سياق نصّي ولغوي وثقافي محاولة لضبط التأويلات بسياقاتها، ما أمكن إلى ذلك سبيل، كي لا تكون الدلالة نهبًا للقراءات الظاهرية – التي هي ما يحمّل اللغة فوق ما تحتمل – حين لا تقرأ النصّ في سياقه من الزمان والمكان والثقافة، وإنما تقرأه وفق سياقها هي، أي وفق ما تطورت إليه اللغة في عصرها وما تحوّلت إليه القِيَم في ثقافتها.

وبعد أن كانت المرأة "البيضة" تملك الشاعر وتأمره وتتعذّر عليه، فها هي تي تستسلم له ليخرج "بها" : "خرجتُ بها"، في صيغة من الاحتواء والتملّك. ويأتي دور "الثياب" هنا أيضًا للستر كذلك، حينما يستخدم "ذيل المرط المرحّل" لطمس أثريهما وراءهما. بما توحي به عبارة" وراءنا "من شمولية دلالية تجاوز معناها الحرفيّ – أي "خلفنا"– إلى دلالتها على ما توارى من عموم الحال والشأن؛ من نمط استخدم الكلمة في قول القائل: "ما وراءك؟"، مثلا.

لكن عملية "الستر" في هذا الموضع قد صارت ضدّ الأحراس والمعشر (المجتمع)، بعد أن كانت أداة من أدوات المجتمع ذاته ضد الشاعر. وكان لا بدّ من هذه المخاتلة للحياة، المكتنفة بـ"السرية" و"الستر" و"محو الأثرين وراءهما"، كيما يتجاوزا الأحراس والمعشر،

ومن ثم يجيزان "ساحة الحيّ"، لـ"ينتحيا" عنه؛ فما الذي جناه الشاعر من "نقفه الحنظل لدى سمرات الحيّ" من قبل، ما دام هذا الحيّ/ الحياة ليس بخالص من الغدر والقتل؟، وكيف يكون للحياة أن تخلص من ذلك ونسغ مكونها الأوّل (الماء) مزيج من بواعث الحياة وأسباب الفناء، كما سوف يصوّر في لوحة الستار الختامي، عن (المطر).

كان لا بدّ أن ينتحي بحبيبته إلى مأمن، يشخّصه بـ"بطن خبت ذي حقاف عقنقل"؛ ليصير الحبيبان مُلْك هذا البطن، ينتحي بهما، وكأنهما يتخلّقان فيه من جديد، تخلّق جنينين في رحم أُمّهما. وإذا كان "البطن" و"الحقاف" يحملان إيحاء جنسيًّا، ظَهَر من قبل في "على ظَهْر الكثيب"، وإذا كان في مفردات المكان جميعًا في هذا النصّ توظيف جنسيّ: "دارة.. كور.. خِدْر.. غبيط.. عير.. ظهر.. كثيب.. بطن.. حقاف"، فإن في "بطن خبت ذي حقاف عقنقل" - إلى ذلك - إلحاحًا على انتحائهما في معقل منعزل، مستوحش من المجتمع ، منيع عن وصول أعدائهما إليهما . وتأتي كلمة "عقنقل" لتصف دلاليًّا وصرفيًّا وصوتيًّا - مع أصوات الكلمات الأخرى (خاء وحاء وقاف وفاء) - انعصام العشيقين عن قاتليهما؛ فإذا كان هؤلاء قد حصّنوا البيضة وخَدَّروها لنوم/ لموت، فإن انتحاء البطن بالبيضة وعشيقها سيكون سبيلهما إلى الحياة. وهو بفعله هذا يحاول أن يستنقذها من الليل المتعرّض بأثناء وشاحه المفصّل ومن نومه الناضّ والمستبدّ؛ ليخرج بها إلى الصبح والنور والبياض والضوء - إلى

الشمس، وساعتئذ يكون من حقّها أن "يضحي فتيت المسك [وقد أضحت غزالة / شمسًا] فوق فراشها" وأن تكون "نؤم الضحى" وأن لا " تنتطق عن تفضّل". فهو يمنعها عن نوم الليل (ب ٢٥) لكي تكون "نؤوم الضحى" (ب٤٠)، ويكفها عن "لبسة المتفضّل" في الليل لكي لا "تنتطق عن تفضّل" في الضحى. إنه يأخذها من الموت إلى الحياة ويخرجها من ظلمات الليل إلى نور الشمس.

وقد راودها التردّد في بداية الرحلة للتخلّص من الليل، لكنها - كما هو نموذج محبوبة امرئ القيس دائمًا[١٧٦] - تستسلم في النهاية لغوايته وفضحه؛ إذ لم تر محيصًا عن ذلك : "وما إن أرى عنك الغواية تنجلي"، تمامًا مثلما سيحدث له هو بعد ذلك في مواجهة (الليل):

٤٦- ألا أيها الليل الطويل ألا انْجَلِ...

لولا أن اغتدا به إلى "الإصباح الأمثل" الحصانُ المنجردُ "قيدُ الأوابد الهيكلُ"، كما انتحى بهما "بطنُ الخبت ذي الحقاف العقنقل".

أمّا وقد صارا إلى ما صارا إليه من المجاوزة والنجاء والانتحاء، فقد حلّت البركة ساحة حياتهما الجديدة، وستتتالى منذ البيت ٢٩ رموز الخصب والنماء والأمومة والشمس، على نحو متواتر. وستمتلئ لحظة الالتقاء هذه بالإثارات الحسيّة، بحيث تكاد

كل كلمة تحمل حركة حسيّة ما، بتعدّد أعضاء الإدراك، من : ملمس أو حركة أو ثقل أو وضع أو صوت أو رائحة أو لون أو ملاسة، في تعبير متباه عن نجاحه في الوصول إلى ذروة المجاسدة النهائية والتمتّع "من لهو بها غير معجل": "هصرتُ.. تمايلتْ.. عليّ.. هضيم.. ريّا.. المخلخلٍ.. التفتت.. نحوي.. تضوّع.. ريحها.. نسيم.. جاءت.. ريّا.. القرنفل.. مهفهفة.. بيضاء.. غير مفاضة.. ترائبها.. مصقولة.. كالسجنجل.. البياض.. صفرة.. نمير.. الماء.. تصدّ.. تبدي.. أسيل.. تنتقي... إلخ". وهذا الاحتشاد الحسّي هو احتفال بالحياة في ثوبها الجديد، الحياة التي يهصر "بفودي رأسها"، كما يهصر بعذوق النخلة أو عناقيد الكرم أو"بغصن ذي شماريخ ميّال"، كصيغته النمطية في بيت آخر[177]. في صورة تذكّر بلوحة (زكي: بقرية الفاو)[178]، التي تصوّر اهتصار العنب عن فودي إنسان – لعله يمثّل المعبود (كهل) – ممهورة بكلمة "زكي" بخطّ المسند. وقد مضى وصفها.

ويُلحظ أن الشاعر كان مغرمًا بإبراز التقابل بين (الانهضام واللطف والتخصير) في وسط المرأة و(الريّ والاكتناز) في ساقيها، أي بجعل الانهضام في موطن الامتلاء والامتلاء في موطن الانهضام، يكرر ذلك في بيتين من القصيدة (ب ٢٩ و ٣٧)، لا لكي يحدث التناسب الجمالي في جسد المرأة وحسب، ولكن لكي يدلّ أيضًا على ازدواج خصلتي (الرشاقة) و(النعمة) فيه.

والنعت بـ"الريّ " في هذه المرأة البيضة يشمل الجسد ورائحة الجسد، فهي : "ريّا المخلخل"، وتتضوّع رائحة التفاتتها نحوه بـ"ريّا القرنفل". وقيمة "الريّ"، هذه التي يحتفي بها الشاعر القديم، تبرز كذلك في أحد مصوّرات الفاو لتلك (المرأة الأمّ، تحتضن وليدها): ريّا اليدين - كريّ مخلخل صاحبة امرئ القيس - ريّا الجسد، كما ينمّ على ذلك ثوبها الفضفاض[١٧٩]. ما يؤكّد ما يكمن وراء هذه القيمة الجمالية من معنيي الخصب والأمومة، اللذين ترمز إليهما صور المرأة في تراث ما قبل الإسلام. وهو ما يظلّ امرؤ القيس يركّز عليه، حتى أفضى به ذلك - إن في المقطع الواحد أو عبر أبيات القصيدة - إلى ما لحظه بعض الدارسين من مراكمة الصور بعضها فوق بعض[١٨٠]، فهو يلحّ في ما مضى من تحليل القصيدة على: (الأمومة، واللحم، والشحم، كهدّاب الدمقس المفتّل، والغبيط المائل، والبعير، والجنَى، والحَبَل، والإرضاع، والكثيب، والبطن، والحقاف العقنقل)، وسيلحّ كذلك على ذلك في الأبيات اللاحقة.

وتتداخل هنا صورة البيت :

٣٠- إذا التفتتْ نحوي تضوّعَ ريحُها   نسيم الصَّبا جاءت بريّا القرنفلِ

تداخلاً دالاًّ مع بيت قصيدته الرّائية:

إذا قامتا تضوع المسك منهما   برائحة من اللطيمة والقُطُرْ[١٨١]

بما يربط" الريّا "بدلالتها الرمزية على (المرأة - الغزال/ الشمس)، وإن استخدم "القرنفل" مكان "المسك"، لا سيما مع ملاحظة رابطة الجهة الشرقية (الشمسية) لتلك الرائحة، سواء أكانت تضوّع مسك برائحة من اللطيمة والقُطر أم كانت تضوّع ريّا ذلك الشجر الهندي "القرنفل"[١٨٢] جاء بها نسيم الصَّبا.

على أن مراكمة الصور المشار إليها آنفًا- بهدف إبراز أنوثة المرأة - كان يترافق في معلّقة امرئ القيس مع حركة تنمية الصور طوليًّا[١٨٣]؛ لتمثّل للمرأة صورة كاملة، تكاد لا تغادر منها قيمة جمالية إلا أبرزتها، حتى لو أراد راسم أن يشتقّ من هذه الأبيات لوحة عن المرأة المثالية في عصر الشاعر، لتأتّى له ذلك. غير أن ذوق الشاعر يظهر أكثر مثالية من ذوق الراسم يومئذ؛ فهذا التوزيع لواطن الاكتناز والضمور في جسد المرأة : هذه الهفهفة، والكشح اللطيف "كالجديل المخصّر"، وذلك الكشح الهضيم، وتلك المرأة غير المفاضة - التي ألحّ امرؤ القيس على تأكيد تناسق خصرها المخصّر مع بقية جسدها في أربعة مواضع من ثلاثة أبيات (ب ٢٩، ٣١، ٣٧)، فهي "صفر الوشاح وملء الدرع بهكنة..."، كما رآها (الأعشى)[١٨٤] من بعد - تكاد تختلف عن المرأة المصورة بقصر الفاو[١٨٥]. فهل المرأة المصورة في كل عمل من هذين العملين مختلفة عن الأخرى، بحيث كانت امرأة امرئ القيس - بالرغم من محتواها الرمزي - تمثّل نموذجًا جماليًّا للمرأة المعشوقة، بينما تجسّد لوحة الفاو امرأة ذات

وظيفة دينية صرفة، تتمتع بمثل ما يصفه (نورمان بريل)[١٨٦] من البدانة في تماثيل (المرأة - الأمّ) البدائية؟، أم أن الطبيعة التجريدية للغة، وخاصيّة الشعر التخييلية، في مقابل المحدودية البصرية لفن التشكيل، مع قنوعه - في عصر كذاك - بمحاكاة الواقع، هو ما وراء ذلك الفارق؟. كل ذلك له دوره. ولو قيس ما يُلحظ من تفاضل بين معلّقة امرئ القيس ولوحة فنّان كندة التشكيلي إلى فنّ الشعر وفن الرسم عمومًا، لكان من المتوقّع أن تتشابه النتائج.

وإذا كان الشاعر ينظر إلى جماليّة التناسب ورمزيته بين مواطن الضمور والامتلاء من جسد المرأة، فقد كان ينظر في الوقت نفسه إلى توظيف الهفهفة في الخصر وعدم الإفاضة فيه (ب ٣١)- وكذا إلى "انهضام الكشح" (ب٢٩)، و"الكشح اللطيف المخصّر" (ب ٣٧)- لمقابلة تلك الصورة التي رسمها من قبل لبطن الخبت في البيت ٢٨ : "ذي الحقاف العقنقل"، الذي احتواه وصاحبته في مأمن منه.

وعقب أن يستقرّ له هذا القوام من لوحة الأنثى ينتقل إلى (اللون)، فينعتها بالبيضاء، ثم يستدرك أن بياضها تشوبه صفرة، كبياض البيضة. وهي صورة نمطية محببة للون المرأة في الشعر الجاهلي. وجاءت في (القرآن الكريم) نموذجًا لبياض المرأة المثالي: ﴿وعندهم قاصرات الطرف عين [٤٨]. كأنهنّ بَيْضٌ مكنون [٤٩]﴾ (الصافات).

واللون الأبيض لون جماليّ مفضّل قبل الإسلام وبعده؛ لما

يرمز إليه من النقاء والطُّهر والفأل[187] . حتى إن الدارس لو نظر في قيمة اللون هذه عند شاعر كـ(عنترة) – له قضيته المعروفة مع البياض والسواد – لألفاه في معلّقته يوظّف علامة السواد في تعابير غير واعية عن شعوره بالاضطهاد في مجتمع متعصّب ضدّ السواد، وذلك في "سفع رواكد جثّم"، يشكو إليها في أطلال الدار، وكذا في الليل المظلم "الذي زُمّت ركابِ الحيّ به"، وفي المطايا السُّود "كخافية الغراب الأسحم"، وما تسفّه من سواد "حَبّ الخمخم". هذا بالإضافة إلى الوظيفة النمطية العامة للسواد، المماثلة لوظيفة الليل في معلّقة امرئ القيس، حين يكون اسوداد الوجود مقدّراً أن يتكاثف في عيني عنترة بغياب حبيبته (عبلة / الشمس) . ولكنه سيبيّض السواد بعد هذا من خلال تحويله إلى رمز فحوليّ نضاليّ، سواء من خلال "الحصان الأدهم"، الذي يلجأ إليه الحيّ لإنقاذه في مضائق الحروب، أو في "الناقة الشدنية" – التي تشبه في سرعتها ظليمًا "كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلمِ" – إذ تحمله إلى عبلة، وهي تنباع سواداً كروب "القطران"، الذي صنعته "القيان" في "قمقم". وبذا يستبدل قيمة السواد – كما عبّرت عنها المفردات المنصّصة آنفًا – بقيمة البياض، بما يحمّله السوادَ من دلالات الخصب والبطولة. ومع هذا فإنه يمتدح – في مواطن أخرى – البياض في الفتى الأغر "كغفرة الرثم"، كما يحتقر "سود الوجوه كمعدن البُرَم"[188] .

و(الأبيض) قد يلتبس معناه عند العرب بـ (الأحمر) أو(الأصفر)، مثلما أن (الأصفر) رُبّما التبس بـ(الأسود)[189] ، أي أن

دلالات "الأبيض" و"الأحمر" و"الأصفر" تترادف لغويًا عند العرب. أمّا ميثولوجيًا، فمع أن إشارة امرئ القيس إلى "البيضة" يحدّد للمتلقّي مقصوده بالبياض، فقد يكون من المفيد مقارنة "مقاناة البياض بصفرة" في لون امرأته " البيضة" بلوحة رسم المرأة في (الفاو)[190]، ليُلحظ الاعتماد هناك على اللونين (الأحمر والأصفر) في الوجه وفي حبّات الكرم معًا؛ وهو ما يتماشى مع ما قد يدلّ عليه وصف البياض عند العرب، فضلاً عمّا تضفيه الحمرة لديهم من رمزية للخطر، أو الغواية الجنسية، أو الجمال[191]، إضافة إلى الجذور القديمة المرتبطة بالخصوبة المستعادة بسفك دم الضحية[*34]. وللمقارنة أيضًا، فقد كان فنانو الفراعنة يلوّنون صور النساء باللون الأصفر بينما صور الرجال يلونونها بالأحمر[192].

ومهما تكن من حال، فإن الدلالة الجمالية للون، لا بدّ تحمل - في مغزى الصورة الشعرية والتشكيلية - من تلك القيم الرمزية المشار إليها آنفا، ما هو أبعد من محض الدلالة البصرية.

وإذا كانت طبيعة الشعر قد أخذت الصورة عند امرئ القيس إلى قيم الجمال المثالية، فإن تعريته الجسد الموصوف قد أمدّ الصورة بحسّية بصريّة لمسيّة، من : صقالة الترائب كالسجنجل، وأسالة الخد، ولطافة الكشح. ولكنه مع هذا التركيز الحسّي - الذي يشمل : القوام، والصدر، والخدّ، والعينين، والجيد، والشعر، والخصر،

والساق، والأنامل، والإشراق، والرائحة، مخاطبًا حاسة البصر، واللمس، والحجم، والشمّ، والذوق - لا يخاطب حاسة السمع؛ فلا صوت للمرأة في أثناء هذا كله، وإنما هي تتّقي الرجل "بناظرة من وحش وجرة مطفل"- وهي مهددة بالافتراس - اتّقاءً منكسراً، كهذا الحوار الجزئي في البيت ٢٦. وهو الأسلوب عينه الذي كان يصوّر به المرأة في أبياته السابقة، مما يعكس للمرأة قيمة صنمية، إنْ على المستوى الاجتماعي أو على المستوى الأسطوري، فهي في هذا لديه تطابق بعض دمى الفاو، أو كما وَصَفَ في بيت له آخر: "كبعض دُمى هَكِرْ"[١٩٣]. ولئن كان المستوى الأوّل (الاجتماعي) مما لا يحتاج إلى تبيان، فإن المستوى الآخر (الأسطوريّ) يتبدّى هاهنا من : اقتران المرأة في شتّى صورها الحسّية بمعادل رمزيّ، يجعل منها محض رمز شمسيّ للحياة.

وفي هذا النسق الذي يستوعب فيه الشاعر جماليات الأنثى الحسّية المثالية: (مهفهفة.. بيضاء.. ترائبها مصقولة.. بيضة.. بكر.. بيضاء.. صفراء.. أسيلة خدّ.. ذات عيني ظبية مطفل.. وجيد رئم.. وشعر أسود فاحم.. كقنو النخلة المتعثكل.. وخصر لطيف.. وساق أملود.. وأنامل عَنَم.. وضيئة.. ممسّكة)- إلى جانب جمالها الروحي والذهني: "إلى مثلها يرنو الحليم صبابة"- يسوق الشاعر عدداً من مفردات الخصب الرئيسة في الثقافة الجاهلية: كالماء، والظبية الأمّ، والنخلة.

وقد جاء الماء في المعلّقة معادلاً لفكرة الخلاص من مرض الذكرى للحبيب والمنزل، حين دعا الشاعر إلى البكاء، معلّلاً ذلك بأن في العَبرة شفاءه، بما يمحوه فيض دموع العين من الماضي، تهيئة لاستئناف حياة مستجدّة. وسيستعمل عنصر الماء لوظيفة شبيهة، هي التخلص كذلك من (همّ الليل)، في آخر القصيدة. وهو في هذا الموضع (ب٣٢) يغذّي الصورة بالماء: "غذاها نمير الماء غير المحلل". غذا ماذا ؟!. أين مرد الضمير في "غذاها"؟، هل يعود إلى المرأة أم إلى البيضة؟. وكيف يغذو نمير الماء بيضة؟! أم كيف يغذو مرأة ؟!. بل هو لا يذكر" البيضة "هنا أصلاً، وإنما ذاك من افتراض الشُّرّاح، ابتناء على سياق الحديث عن "بيضة خِدْر" (ب٢٢)، فيما الشاعر يكتفي بصفة" بكر "دون أن يسندها إلى شيء.

وهكذا يجيء البيت ٣٢ ملتبسًا، بسبب هذا التطهير الدلالي، الذي يرتفع بمآلات المعنى عن قيد الكلمات السياقية. مما يفترض لهذه المفردات وضعًا متعاليًا في المدلول، حتى وإن لم تكن شعراً، وحتى وإن لم تكن شعراً جاهليًّا على وجه التخصيص. ذاك التطهير الدلالي "غير المحلّل" الذي يشبه طهر ذلك النمير "غير المكدر" الذي يغذو محبوبته.

وليس من حاجة إلى الحديث عن الدلالة الرمزية لعنصر الماء، بوصفه عنصر الحياة الأوّل. فإذا أضيف إلى هذا ما تدل عليه الآثار الدينية في مختلف الثقافات من عالقة تقديسية بين الماء وفكرة

الحياة والخصب"[194]، تكشّفت من وراء الماء دلالة جوهرية. وليُلحظ أن "الماء" يجري في مداخلة مع "البيضة"، التي وصفت من قبل ببذرة الحياة الناعمة، فتلك هي البذرة التي سيغذوها نمير الماء، لتغدو هذه الشجرة الجمالية، التي سينطلق للتفصيل في أغصانها والتملّي من ثمارها، والتي تجسّد في المنتهى شجرة الأنثى / شجرة الحياة. ولأن الأنثى بتلك الصفة المائية، فإن "فيض حميمها على متنتيها كالجمان لدى الجالي"، حسب تعبيره في قصيدة أخرى"[195]. بمعنى آخر أنها هي ذاتها كما قال (الأعشى)[196] : "قد أُشربت مثل ماء الدرّ إشرابا". وفي قرينة "الجمان" و"الدرّ" هناك مرشّح آخر لما يرمز إليه "الماء" لديهم؛ لكون الجمان- أو الدُّرّ- ذا منزلة رمزية في نظائر الشمس[197]. كما أن مواصلته إيّاها هو سموّ يأخذ صورة" سموّ حباب الماء حالاً على حال"[198].

وأمّا أمومة هذه المرأة التي "تصدّ وتبدي.. وتتقي بناظرتي ظبية مطفل"، فصورة نمطية جاهلية تقدّمت الإشارة إليها؛ فالمرأة أُمّ ومطفل دائمًا، مثلما جاءت صورتها منذ أوّل النصّ، ونظائرها هي نظائر أمومية كذلك، مثلما في هذا البيت : ٣٣. والمرأة في رسومات الفاو – كالمرأة في القصيدة الجاهلية – أُمٌّ أو ذات وظيفة دينية[199].

على أن لناظرة الظبية المطفل قيمة معنوية في شبكة العلاقات بين صور النصّ؛ من حيث هي في مقابلة عيني فاطمة (ب٢١)، التي

تضرب بسهميها في أعشار قلبه المقتّل. فمثالية عيني المرأة أن تكونا عيني أمٍّ تنظران إليه نظرة الأمّ إلى طفلها. ويؤكّد هذه الطبيعة الظبيية للمرأة في البيت ٣٤، في صفة "الجيْد"، والجيْد قرين العين في الحنوّ على الطفل، مثلما أومأ البيتان ١٦ و٣٠، لتكون المرأة في هيئتها هذه "كالظبي العاقد"- حسب (النابغة الذبياني)[٢٠٠] - أي الذي عطف عنقه. فكيف إذا كانت الأمّ الرءوم "رئماً"، ولها في ذاتها طفولية الرِّئم!.

وقد زاوج الشاعر في صورته بين صدّ المرأة وإبدائها، وبين نظرتها الأمومية ووحشيّتها، فهي لا تنظر نظرة المتبذلة ولكن نظرة من تتقي وتستوحش. وهي حالة عشقها العربي في المرأة، حين تتمنّع عنه وتتعزّز، وتنفلت من يديه انفلات الرئم النفور، الذي "لا يُرام"، وتشمس من الريبة شموس الفرس الأصيلة، وهو ما يشفع العربي به وصف الأنثى في صورها المختلفة؛ ولذلك هي "فاطمة" عند امرئ القيس، أي أنها "نوار" - كما يسميها (لبيد). وبذا تنتفي الغرابة التي رآها (الباقلاني)[٢٠١] هاهنا في صفة "وحش".

والجيْد يحمل جمالية معناه في ذات اسمه؛ فالجيْد قد غلب على عنق المرأة، والجيَد : طول العنق وحسنه، وقيل دقته مع طول، ولا ينعت به إلاّ المرأة[٢٠٢]. بيد أنه لا يكتفي بهذا، بل يشبّهه بجيد الرئم، بعد أن أشرك الرئم في صفة الجيَد مع المرأة - أو قدّمه في هذه الصفة بجعله مشبّهًا به - لما بين طرفي التشبيه هذين (الرئم والمرأة)

من واشجة أبعد، في المستوى الرمزي. وقد كانت هذه الماهاة بين المرأة والرئم من الأشياء التي عُدّ امرؤ القيس سابق العرب إلى ابتداعها، فاستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء[٢٠٣]. والرئمِ - بحموله الرمزية - هو ذاته الذي ذكر في مطلع القصيدة، معبّرا عن بقايا حُبّ مفقود. وقد تم هناك تبيان ما له وللظبي من أهمية رمزية في شعرهم.

والشاعر مغرم بالجمال المثالي، الخرافيّ في اعتداله، ليس في المرأة وحدها، ولكن في الفرس أيضًا كما سيلحق. ولهذا فإنه يجعل للمرأة لونًا "مقانيًا" بين البياض والصفرة. ولعاملتها إيّاه حالة متردّدة بين الصدّ والإبداء، وبين حنان الأمومة والتوحّش. ثم هنا يصوّر لها جيداً لا بالقصير هو ولا بالفاحش. يظلّ مطّرد التردّد بين طرفي هذه الثنائيات، مخيّلاً أنثاه في نقطة يصعب وصفها، بما هي عليه من النموذجية الجامعة للأخلاط والأضداد، تقف بوصفها عند حدّ تناسي الصفات: "ليس بفاحش ولا بمعطل"، أي حينما تعجز اللغة عن إثبات حقيقة هذا الجمال. ولا غرو فهي امرأة رمزٌ أكثر منها امرأة واقعية. وبالمقارنة مع لوحة المرأة المرسومة في الفاو، يُلحظ الاهتمام الواضح هناك بانتصاب الجيد، ورقّته، وريّه المبالغ فيه، واعتدال طوله، وإن كان يصوّر معطلاً تمامًا من الحلية، مع أن معصميها مسوّران. ولئن كان التطابق بين الصورة الأثرية والصورة الشعرية ليس بحتمية متوقعة - فضلاً عن أن صورة الفاو قد تكون لامرأة تمارس وظيفة دينية - فإن إظهار قيمة "العطل" هناك يلفت النظر إلى

صفة "ليس بمعطّل" في بيت امرئ القيس، بما هي قيمة جمالية تقتضيها بالضرورة دلالة البيت. فبالرغم من أن الشُّراح قد حصروا الدلالة في : أن جيدها غير معطّل من الحلية، مستدلّين بما تؤيّدهم به المعاجم اللغوية، وما يرد من تكرار هذه الصورة في قول الشاعر من قصيدة أخرى: "وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطال"[٢٠٤] ، أو ما يرد عند غيره (كالأعشى)[٢٠٥] ، فضلاً عمّا يمكن أن يجدوه مما يعد قراءة شعرية شارحة لهذا النمط في شعر الشاعر الإسلامي (سحيم بني الحسحاس - ٦٦٠م)[٢٠٦] :

وجيد كجيد الرئم ليس بعاطل　　　من الدرّ والياقوت والشذر حاليا

بالرغم من هذا كله، فإن الصفة في بيت امرئ القيس قد جاءت مطلقة حرّرت الدلالة من ذلك الانحصار في معنى التعطّل من جمال الحلية، الذي ذهب الشُّراح إليه، ليحتمل البيت معنى إضافيًّا - لا سيما أن "معطّل" قد استعملت في مقابل"فاحش" - وهو : أن الجيد ليس بفاحش الطول ولا بمعطّل من الطول، أو بتعبير آخر: أنها إذا نصّته، لا يبدو فاحشًا ناشزاً في طوله أو في شكله - كجيد الرئم - ولا هو بمعطّل من الجَيَد والجمال إذا هي لم تنصه. هذا، مع الالتفات أيضًا إلى ما يمكن أن تُحدثه علاقة الحضور بالغياب (اللفظي الجناسي)، حينما تتصاقب كلمة "معطّل" صوتيًّا مع كلمة "معظّل" (بالمنقوطة)، وكأنها تصحيفها، واقعة في مقابلة معنى

"الفاحش". والمعنى - إذا ما استُحضر الصدى الجناسي الغائب -: أن جيدها ليس بفاحش الطول ولا بمعطّل متجمّع مندمج بعضه في بعض، ولكنه أجيد منتصب.

وهكذا، أمكن - بعدم تقييد الصفة - ازدياد الرصيد الدلالي الشعري لصورة امرئ القيس موازنة بصورة سحيم.

ولقد كان لنعت البياض الخالص في الرئم موقع دلالي في الصورة الشعرية الجاهلية، جعل (عنترة) مثلاً يقابل بينه في ممدوحيه : الأغر فتاهم "كغرة الرئمِ"، والسواد في مهجويه: "سود الوجوه كمعدن البُرَم". لكن محبوبة امرئ القيس جاءت تؤلّف اللونين معًا في شخصها؛ فإذا كان "جيدها كجيد الرئم ليس بفاحش" فإنها ذات "فرع يغشّي المتن أسود فاحم". ليقيم بين صدري بيتيه ٣٤ و٣٥ مطابقة الدلالة (بياض - سواد) في مجانسة الصوت (فاحش - فاحم)، من حيث أراد إبراز المفارقة بين تضادّ البياض والسواد (بياض الرئم الخالص وسواد الشعر الفاحم)، واتحادهما في الجسد الواحد، الموحَى به عن طريق الجناس بين "فاحش" و"فاحم"، ليولّد تفاعلاً جماليًّا طرديًّا عن أثر التضادّ الناجم من تجاور البياض والسواد، في جسد واحد تغذّي بعضُ صفاته بعضها الآخر[٢٠٧].

ثم إن شعرها "الفاحم".. "أثيث"، يتمتع بكل خصال الكثافة والحُسْن؛ وهو "فرع" كفرع شجرة، وهو "يغشّيها" ويحتويها بليله الأسود. "أثيث"، بما تحويه الكلمة من دلالة على الغزارة والفراهة

.وفي النهاية هو : عذق نخلة "متعثكل"، متداخل، ملتفّ. ولذا كانت "غدائره مستشزرات إلى العُلى"، في غابة من الشّعر، تضلّ المدارى في مجاهلها بين مثناها ومرسلها، بما تضفيه هاتان الحركتان المتعاقبتان "مثنى ومرسل" - مصحوبتين بتغشية الشعر للمتن مع استشزاره إلى العُلى - من إحساس بالحيوية المشهدية. يتوالى ذلك في هدف كليّ من الإثارة البصرية والنفسية، تُظافِر فيه هذه اللقطات - المثنّاة بدورها والمرسلة - صوره الأخرى، بقصد أسطرة الأنثى، بوصفها الرمز الأثْرَى بين رموز الخصب لديه. ويُلحظ هنا ما لأصوات المفردات من وظيفة تجسيدية (كالشين والحاء والثاء والخاء)، إلى جانب البنى الصرفية، كما في "يغشّي.. أثيث.. متعثكل"، وكذا الحال في "مستشزرات"، تلك الكلمة التي ضُربت مثلاً في البلاغة العربية لتنافر الحروف المنافي للفصاحة[٢٠٨]. وهو حُكم يسطّح النظرة في حدود الجانب اللفظي المجزوء، دون التفات إلى الوظيفة التعبيرية لاستخدام كهذا؛ وإلا لأمكن إدراك أن غرابة المبنى وتنافر حروفه إنما يتولّد - بقطع النظر عن المعيار الذوقي الذي لنا الاختلاف حوله - عن غرابة المعنى المصور نفسه وتنافر شكله[٢٠٩]. وبذا يتكئ الشاعر في رسم المدلول صوتيًّا على ضرب من "الأنوماتوبويا" اللغوية، المتطوّرة، بدائرة موسّعة للمصطلح.

وامرؤ القيس هو أقدم مؤسّسي تلك الصورة الجاهلية النمطية (للمرأة - النخلة). وترتبط لديه في مواطن أخرى من شعره بالظعن،

كصورته الشهيرة عن "نخيل ابن يامن"، حيث يستخدم في وصف النخلة المفردات نفسها التي يستخدمها هنا، عن شعر المرأة :

سوامق جبّار أثيث فروعهُ وعالين قِنوانًا من البُسْر أحمرا[٢١٠]

ثم صارت صورة (المرأة – النخلة) نمطًا تقابسه الشعراء من بعد، حتى إن (الأعشى)[٢١١] ليعيد الصورة بكثير من تفاصيلها الواردة عند امرئ القيس. والأصل في هذا النمط متعلّق برمز النخلة، بوصفها نظير (الشمس – الأُمّ) من النبات، الذي بقيت رواسبه في الشعر الجاهلي، كما يزعم الدارسون المحدثون؛ بدليل ارتباط الصورة بقرائن رمزية، كالدُّمَى والغزلان[٢١٢]. إلا أن الصورة ستنحرف في شعر متأخري الشعراء الجاهليين، لتنصبّ على الجانب الشكلي في صورة قافلة الإبل المسافرة، حيث تشبّه الإبل نفسها بالنخل، كما يفعل (الأعشى)[٢١٣] في بعض صوره.

وليست المرأة المتعثكلة الثمر بجديدة في صور المعلّقة؛ فقد صوّرها من قبل ذات جَنًى معلّل (ب١٤)، كما صوّر اتصاله بها عملية هصر، كما يهصر الثمر. في صورٍ تجلّى نظيرها في لوحة "زكي"[٢١٤] المذكورة سابقًا، خلا أن الثمر الرمزي في لوحة "زكي" عنقود كرم لا عذق نخلة؛ فهو أشبه بتشبيه (طرفة)[٢١٥] شَعر خولة بعناقيد السحم:

نوع من النبات، أو بالأحرى تشبيه (النابغة الذبياني)[٢١٦] شعر المتجردة بـ"الكرم مال على الدّعام المُسنَدِ".

وستقف المقارنة، بين لوحة امرئ القيس ولوحة الراسم الكندي بالفاو، على مواطن التقاء وافتراق في صورة شَعر المرأة، كما كانت الحال مع ملامح المرأة الأخرى. فإذا كان شَعر فتاة الفاو لا يغشّي متنها، كفتاة امرئ القيس - بل يرسم مقصوصًا أو ملتفًّا إلى خلف - فإن شَعرها يبدو متّصفًا بالجعودة، متّفقًا في ذلك مع صفة "تعثكل" الشَّعر في بيضة امرئ القيس. وكذا تظهر طريقة خاصة في تصفيف الشَّعر، تستشزر فيها الغدائر إلى العُلى، بشكل غير مألوف[٢١٧].

ولا يكاد امرؤ القيس يفرغ من صورة شَعر المرأة حتى ينحدر في البيت ٣٧ إلى خصرها اللطيف المخصّر، يقابله بريّ ساقيها، تمامًا كما فعل في البيت ٢٩ : "هضيم الكشح ريّا المخلخل"؛ فساقها كقصبة (البردي) المروّى بنمير الماء بين النخيل المذلل العذوق لتُجتنى[٢١٨]. وعنصر البردي - المشار إليه بـ"أنبوب السقيّ" - لم يلتفت إلى رمزيته الدارسون - فيما نعلم - مع أنه يبدو رديفاً رمزيًا في شعر العرب للنخلة في رمزيتها لخصب الأنوثة المنعمة (على اختصاص مجيء النخل - غالبًا - في سياق تصويرهم قوافل الظعائن):

- بردية في الغيل يغذو أصلها ظلٌّ، إذا تلع النهار، وماءُ.

- وتخطو على برديّتين غذاهما نميرُ المياه والعيونُ الغلاغلُ .
- ولقد تحلّ بها الرباب لها سلفٌ يَفُلُّ عدوَّها فخْمُ
بردية سبق النعيمُ بها أقرانَها وغلا بها عظْمُ.[٢١٩]

والشاعر يستعيد كرّة أخرى عنصر الماء وعنصر النخل في تجسيد الخصوبة في هذا الجمال الأنثوي، مُحْدثًا- من خلال الإضافة: "أنبوب السقي"، مع الجناس بين "ساق" و"سقيّ" - تمازجًا (صوتيًا دلاليًا) - له أساسه الرمزي - بين : أعضاء المرأة، والبردي، والماء، والنخل السقيّ : أي المسقّى مرة تلو أخرى.

وهي "تعطو برخص". ولا تشفيه هذه الصفة حتى يؤكّدها بقوله "غير شثن". ثم يؤكّدها أخرى بتشبيهها بـ"أساريع ظبي أو مساويك إسحل". وكأن الشاعر مرة بعد مرة يحدّث عن لوحات قصر الفاو الجدارية : عن تينكما الفتاتين اللتين تجنيان الثمر وتعطوانه بأنامل رخصة. و(الأنامل الرخصة)، يلحّ على الرخوصة فيهما راسم الفاو كذلك - إلحاحَ امرئ القيس - وذلك في لوحته الثانية : عن المرأة - الأمّ، الحاملة ما يبدو طفلاً بين ذراعيها"[٢٢٠].

والأساريع : ما يتعلّق به العنب من القضبان الرخصة، وهي رطبة حامضة رُبّما أُكلت، واحدها أسروع. والأساريع أيضًا : "دود حمر الرءوس، بيض الأجساد تكون في الرمل، تشبّه بها أصابع النساء"[٢٢١]. و"الحُمْرَة" ذات دلالة جنسية وعقدية كما سلف. وهي اللون الغالب على لوحات الفاو - (مع مراعاة شحّ الألوان المستخدمة فيها أصلاً) - كما يُلحظ جعلهم من اللون الأحمر إطارًا خطّيًّا للوحة

المرسومة. وقد قيل إن "الظبي" المضافة إليه الأساريع اسم وادٍ بتهامة. لكن الاسم هنا يتجاوب مع إشارات الظبي الأخرى، بما تحمله مجتمعة من إيماءات رمزية: "آرام.. وحش وجرة مطفل.. رئم.. ظبي.. مسك". وقد سبق أن هناك مواطن اقترنت أسماؤها بالظباء، لذات الأسباب الميثولوجية التي كانت وراء تسمية معبدٍ للإله السبئي تالب بـ"ظ ب ي ن"، أي "ظبيٌ". أي أن مفردة "ظبي" المضافة إليها الأساريع لا تبدو اعتباطية ولا واقعية صرفة، وإنما هي مختارة لعمق دلالي، في هذا الموضع تحديدا من صورة المرأة. وليس هذا بتأوّل بعيد عمّا ترفد به مادتا "الأساريع" و"الظبي" في لسان العرب، منفردتين أو متحدتين؛ فـ"أسروع الظبي" مثلا: عصبة تستبطن رجل الظبي ويده، كما يذكر (ابن منظور)[٢٢٢].

وأمّا "الإسحل"، فلا يبدو وراءه أكثر من تلك الصورة التشبيهية بمساويك شجر الإسحل. اللهم إلا أن الكلمة تحمل مادة وَصْفهم المرأة بأنها "إسحلانية"، وهي: "الرائعة الجميلة الطويلة"[٢٢٣].

وبما أن المرأة قد استقطبت في جسدها كل هذه النظائر الشمسية، التي فصّلها الشاعر تفصيلاً، فقد حُقّ لها أن "تضيء الظلام بالعشاء"، وأن تكون "منارة ممسى راهبٍ متبتّل". بمعنى آخر: أن تكتسب هذه القداسة المضيئة النورانية، وأن تكون منارة رهبنة وتبتّل في محراب جمالها:

ويـاربّ يـومٍ قـد لهـوتُ وليـلةٍ		بآنسـة كأنهـا خـطّ تمـثالِ
يضيء الفـراش وجههـا لضـجيعها		كمصباح زيتٍ في قناديل ذُبّالِ[٢٢٤]

لأنها قد أضحت - كما أمست - شمسًا/ غزالة، "فتيت المسك فوق فراشها"، حيث يكتنف مغشاها بيت من الخشوع والقداسة:

وبيـتٍ يفـوح المسـكُ في حجـراته		بَعيـدٍ مـن الآفـات غـير مـروّقِ
دخـلتُ عـلى بيضـاء جُـمٍّ عظامهـا		تُعفّي بذيل الدرعِ إذْ جئتُ مودقي
وقـد ركـدت وسـط السـماء نجومهـا		ركـودَ نـوادي الربـرب المـتورّق[٢٢٥]

إنهـا الشـمس الغـزالة ذات المسك، والغزالة الشمس التي جاء تخصيصهم تسميتها بغزالة عند طلوع قرنها وعينها، أي حينما يسمونها بـ"الإلهة"[٢٢٦].

وبهذا، فإذا كانت قد لوحظت الهالة التي تحيط بوجه صورة الـرجل في لوحـة "زكي" في إحدى جداريات قصر الفاو[٢٢٧] - ورُجّح أن تـلك الماعـة إلى هالـة القمـر، بحسـبان الصورة رمزاً للمعبود (كهل = رمـز القمر) في شبابه[٢٥*]- فإنه لمن اللافت في صورة المرأة على اللوحة نفسـها أن رأسـها محـاط بشـذور مرسومة في شبه دائرة، تنطلق من محيـط رأسـها، كأنمـا هـي أشعة تنبثق عنه. فهي إذن شمس مشرقة كمـا هـي امـرأة امرئ القيس. ومن يقارن صورتها تلك بصورة "مرن"-

الرمز الشمسي في الثلاثيّ المقدّس بمدينة الحضر[٢٢٨] – لا يكاد يشكّ في صواب هذا الاستنتاج.

ومن الطريف في ملامح الشبه بين (بيضة امرئ القيس) و(فتاة الفاو – بيضاوية المحيّا): تقابل عنصري الضوء والظلام؛ حيث إن أشعة بيضة الفاو تنطلق مما يلي شعرها بهنات سود – تبدو لأوّل وهلة كأنها غدائر من شعرها مستشزرات إلى العُلَى – مثلما أن بيضة امرئ القيس كذلك تقترن إضاءتها بالسواد الفاحم والظلام والعشيّ. وكأن الظلام ليس إلا فرعها الأسود الفاحم الأثيث المتعثكل ذا الغدائر المستشزرات إلى العُلَى. وهي لا تضيء الظلام فحسب، وإنما هي تضيء الروح كذلك، إذ تهدي الراهب وتؤنس وحدة مسائه.

ويعود الشاعر مرة أخرى في البيت ٤٠ إلى عنصر القماش والثياب، في الفراش، والنطاق، ولبسة التفضّل. يفعل هذا، كما كان يفعل من قبل، في تلك المقاطع الشعرية التي تجسّد ذروة انفعاله بالمرأة، جنسًا ورمزا.

وليس "فتيت المسك فوق فراشها" إلا بعض هبات الشمس (الغزالة) التي مثّلتها المرأة؛ فهي لا ترسل أشعتها في الضحى ضوءاً فحسب، ولكنها ترسلها عَرْفاً أيضًا وفتيتَ مسكٍ تنثره فوق الوجود. وما يزال للمسك ارتباطه الدينيّ، قبل الإسلام وبعده.

وقد يعرض هنا تناقض بين هذا الدور الشمسي الحيوي المناط بالمرأة الرمز، ووصفها بـ"نؤوم الضحى" في عجز البيت ٤٠؛ لأن

النوم عدو تلك الوظيفة كما سبق في بيته ٢٥. لولا أن "نؤوم الضحى" محض إرداف بتعبير مجازي عن رفاهية المرأة، وأنها أميرة يقف عليها الخدم والحرس، كما قال في البيت ٢٣. بل فوق ذلك؛ لأنها في موضع قداسة لديه، لا تحتاج من هي في مثل مكانتها لأن تتكلّف لأداء شأنها ولا يليق بها أن تتبذل. هذا من جانب، ومن جانب آخر - ولأسباب رمزية أيضًا - هو حريص - حسب نمط الصورة في مثل هذا المقام عند الجاهليين - على تسكين الصورة، حتى تبدو وكأنها دمية أو إيقونة[٢٢٩]. ذلك ما قرأه عن امرئ القيس من بعد (قيسُ بن الخطيم - ٢ق.هـ= ٦٢٠م) - حيث تابعه في سياق صورة تفسيرية، تجمع عناصر صورة المرأة المتصلة بالشمس: (الإضاءة، ورمز الظبية، والبانة، مع الدُّرّة) - ثم قال عنها: " تنام عن كبر شأنها..." [٢٣٠*٣٦].

وكأن امرأ القيس قد لمح تلك المفارقة بين رمزية المرأة الشمسية ووصفها بـ"نؤوم الضحى"، فأكّد مجازية "نؤوم الضحى" بقوله "لم تنتطق عن تفضّل"؛ حتى لا تذهب الدلالة وراء نومها إلى أبعد من هذه الإشارة إلى منزلة تلك الأنثى الإيقونة واستغنائها عن التبذل للعمل.

وملمح المرأة في تلك اللقطة الأخيرة: "لم تنتطق عن تفضّل"، تجده مشخّصًا في الملبس الفضفاض الذي صُوّرت امرأة الفاو وهي ترتديه، برمزيته على الخصب والأمومة الشمسية. وهي هناك لا تنتطق عليه، سواء في ذلك (المرأة الأُمّ)[٢٣١] أو تلك التي تعطو ثمر

الكرم إلى كهل في (لوحة زكي)[٢٣٢]. وبهذا يمكن تفسير ملحوظة (الأنصاري): أن الملابس في هذه اللوحة الأخيرة تشبه ملابس التمثال النصفي للملك (معاوية بن ربيعة)[٢٣٣].

ومن المهم ملاحظة أن تلك الجذاذات المتفرقة من لوحات الفاو الجدارية هي مما عُثر عليه مرميًا على عرصة قصر القرية[٢٣٤]؛ فهي لهذا تمثّل سياقًا واحداً، يكمّل بعضها بعضًا، ولربما كانت – قبل تبعثر أجزائها ـ تشكّل معلّقة تشكيلية واحدة أو معلّقات، من نمط معلّقة امرئ القيس الشعرية[٣٧*].

وإن الحليم لـ"يرنو" إلى مثل تلك المرأة التي يصوّرها امرؤ القيس. أي أنه يديم النظر إليها، فالرنوّ: إدامة النظر مع سكون الطرف، وهو اللهو مع شغل القلب والبصر وغلبة الهوى، وقد يُستعمل بمعنى الإصغاء، فيقال: فلان يرنو إلى حديث فلانة، أو هو رَنُوّ فلانة، أي يرنو إلى حديثها ويعجب به. والرنوّ كذلك: الصيرورة إلى الشيء والسكون عليه والدوام بأيّ طريقة كان. والرنوّ: توقّع الأماني[٢٣٥]. وهكذا فاختيار الشاعر لفظ "يرنو" مقصود به أن يؤدي هذه المعاني المشتملة على تعلّق الحس والنفس والذهن جميعا.

وهو لا يرنو إليها، وإنما "إلى مثلها يرنو". والشعراء الجاهليون يستخدمون مثل هذا التعبير النمطي عادة: ("مثلك حُبلى..." (ب ١٥)، "إلى مثلها يرنو الحليم... إذا ما اسبكرت"

(ب٤١) = "على مثلها أمضي إذا قال صاحبي"[٢٣٦] = "فعلى مثلها أزور... إذا شطّ.."[٢٣٧])، إنباءً عن" المثالية "فيما يرنون إليه ويصوّرون، وأنما يقولون ما هو إلا ضرب مَثَل خياليّ ورمز، وليس محاكاة واقع. وهي ذات الوظيفة التي كانت تقوم بها "رُبّ" وواوها، ممّا وقف التحليل عليه من قبل.

و"الحليم": إنسان يتمتّع بالرويّة والصبر والعقل. وبالرغم من هذا فإن تلك الأنثى البيضة المثالية تخلب لبّه، فيرنو صبابة.

والصبابة : الشوق، وقيل : رقّته وحرارته، وقيل: رقّة الهوى والكَلَف[٢٣٨]. وهو - حسب (الثعالبي)[٢٣٩] - يقع في المرتبة الثالثة من مراتب الحبّ، مرتبة الكَلَف، التي هي : شدة الحُبّ. وفي مادة "صبابة" ما يوحي برقة الماء المنصبّ المنسكب؛ مما يجعل للكلمة تجاوبًا مع العناصر المائية المتفرقة في النصّ، وترجيعًا مع كلمة "صبابة": (ب٨). في تناغم أسلوبي يؤكّد ما سبق من أن (فاطمة / بيضة الخِدْر) هي الأنثى المركزية في صور الشاعر هذه. وستتفاعل كلمة "صبابة" أيضًا مع "الصِّبا" و"صِباي" في البيت ٤٢، لتُغْنِي هذا المعنى الطفوليّ المكين في كَلَف الشاعر بتلك المرأة. وهو ما أكّدته من قبل إشارات "العذرية" و"البكورية"، كما تؤكّده هاهنا كذلك الإشارة إلى "درع ومجول"، في عجز البيت ٤١.

وحبيبة الشاعر "تسبكرّ". و"الاسبكرار" لفظ مشترك الطبيعة (المائية والحداثية) مع "صبابة"؛ من حيث هو يشير إلى الاسترسال

والاعتدال والتمام والشباب. كما يدلّ على الرخوصة والامتداد والجريان، فيقال : اسبكرّ النهر، أي جرى، واسبكرّت عينه : دمعت"[٢٤٠]. والكلمة تشي بذلك في مبناها قبل معناها، بما تكوّنه من هذه الأصوات : الأسنانية الصفيرية والشفهية (س ب)، فالحنكية (ك)،التي تنهمر بعدها ترددات (ر)، انهمار الماء الجاري. هذا بالإضافة إلى إيحائية البنية الصرفية للكلمة. وتلك هي(المرأة – الماء)، التي كان قد جعل من خلاته : سوفها "قد بلّها الندى"[٢٤١].

و"الدرع" للمرأة : قميصها، وهو أيضًا الثوب الصغير تلبسه الجارية الصغيرة في بيتها. وأما "المجول": فثوب صغير، تجول فيه الجارية، وقيل: المجول للصبية، والدرع للمرأة. وبذا فسّروا بيت امرئ القيس، قائلين إن صاحبته بين الصبيّة والمرأة"[٢٤٢]. فهي إذن "رئم مسبكرّ"، في هذه المرحلة الوسطى من غضارة العمر. على أن التقابل بين دلالتي "دِرْع" و"مِجْوَل" ينطوي على الإيحاء بإيقاع حربيّ، سبقت بوادره، كما في الأبيات (٢٠ – ٢٣)؛ وذلك لما وراء "الدرع" من إيماء إلى ادّراع دِرْع الحرب، وما في "مِجْوَل" من إشارة إلى جولانها، في مشهد من الدفاع والهجوم، الادّراع والجولان، والمناورة المهرقة لحلم الحليم، التي تكشّفت دلالاتها جميعًا في عبارة "اسبكرّت". وهذا الموقف الحربيّ، من الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار، كان قد أرهص به البيت ٣٣ : "تصدّ وتبدي عن أسيل وتتقي"، وستكون حركيّته هذه هي حركيّة الفرس في البيت ٥٠. الأمر الذي

يتجاوز بالصورة مدلولها الأنثوي الجمالي، أو الجنسيّ الذي تلوح به دلالة الثياب، إلى التماهي بعمق ما يحمله نموذجا (المرأة - الفرس) من رمزية متصاقبة في معركة الحياة والرنوّ صوب غدٍ أجمل.

وقد كان في مكنة الشاعر أن يستبدل بصياغة البيت ٤٢ صياغة أخرى، تبدو- ظاهريًا - أكثر اتفاقًا، كأن يقول :

تجلّت عمايات الرجال عن الصِّبا وليس هواي عن صِباها بمنجلِ

لكنه يعدل إلى قوله:

٤٢- تسلت عمايات الرجال عن الصِّبا وليس صِباي عن هواها بمنسلِ

فلِمَ اختار "تسلّت" لا "تجلّت"، مع أن الأنسب " للعمايات" أن "تتجلّى" لا أن تتسلّى؟.

إن اختيار "تسلّت" - في الوقت الذي تعني فيه : السلوّ - تذكّر بمادة "سلّ"، التي استعملها في البيت ١٩ : "فسُلّي ثيابي من ثيابك تنسلِ"؛ بما ينتج من تساوق في القاموس اللغوي والدلالي للمعلّقة.

وهنا إشارة أخرى : إلى أن الناس قد كبروا وصاروا رجالاً، وهو ما يزال صبيًا صَبًّا، ولو تسلّى صِباه عن هواها لجاوز الصِّبا

ولصار رجلاً، لكن المفارقة التي يرصدها أن المرأة التي يعنيها ليست من جنس ما يتسلّى عن عماياته الرجال، فهي سلطة روحية غيبية فوق نساء الحسّ والواقع البشري؛ من جنس تلك المرأة التي كان (الأعشى)[٢٤٣] يلتمس ردّ جوابها بأن يبعث إليها جنّيًا تابعًا له[٣٨*] ؛ لِمَ لا وامرأة امرئ القيس امرأة تضيء بالعشاء؛ لأنها منارة ممسى الراهب المتبتّل، كما وصفها قبل. ومن هناك فليس هواها من عمايات الرجال، وإنما هي إضاءة، ومنارة، وبصيرة، لا عمى. ومن ثم فهي امرأة ملتبسة الدلالة بمعانٍ تتجاوز مألوف الأنوثة والرجولة والحب والصّبا والهوى.

ويُلحظ في هذا السياق أن مفردة "الصِّبا" تزدوج في دلالتها بين معنى الهوى واللهو واللعب من جانب، وكونها اسمًا لشرخ الشباب الأوّل من العمر من جانب، لتؤدّي هاتين الدلالتين في آن، مقابلةً صفة "الرجولة" من جهة و"السلوّ عن عمايات الصِّبا " من جهة أخرى.

ولّما كانت صورة علاقته بتلك المرأة قد قُدِّمت في بنية اجتماعية افتراضية – من حيث هي لا تحكي واقعًا، بل تخيّل رمزاً افتراضيًّا لما يجول في وجدان الشاعر حول القيم الجمالية والوجودية والدينية التي تعبّر عنها المرأة – كان لا بد من أن تكون الخصومة في امرأةٍ كهذه افتراضيةً كذلك، تقدّم بـ"ألا" الافتتاحية، و"رب"

الاحتمالية: " ألا رُبَّ خصمٍ فيك"، مثلما قدّمت صورُ علاقته بها (= بهنّ) بـ"ألا رُبّ يوم لك منهنّ... ".

وخصم الشاعر في تلك المرأة يحمل خمس صفات، فهو: (خصم، ألوى، نصيح، عاذل، غير مؤتل). أي أنه ليس بخصم عذول كاره أو حسود شانئ، ولكنه خصم نصيح محبّ مشفق، له عليه دالّة قوية ليلحّ في خصومته ونصحه على تلك الشاكلة. يَظْفُر الشاعر صفات خصومته في الجناس اللفظي الدلالي بين كلمتي "ألوى" و"مأتل"، الدالتين على شدة الخصومة مع التمادي في العذل. ومع هذا فإن الشاعر يبادر إلى ردّ خصمه، مبادرة يحكيها تقديمه عبارة "رددته " عن محلّها من الجملة، حيث كان حقّها أن تأتي بعد استكمال صفات الخصم: "ألا رُبّ خصم فيك، ألوى، نصيح، على تعذاله غير مؤتل، رددتُه". وذلك لأنه لا إرادة له في قبول تلك الخصومة أو سماع ذلك العاذل؛ بما أن صِباه ليس بهوى في ما يمكن أن يتسلّى عنه الرجال من عمايات الصِّبا بالنساء، وإنما هو – كما تقدّم – صِبًا بامرأة مضيئة/ منارة، "إلى مثلها يرنو الحليم صَبابة". وبلفظ آخر : لأن تعلّق الشاعر ليس بامرأة الواقع، التي يمكن أن يتسلّى عنها أو أن تنهاه عنها الخصومة والعذل، لكنه تعلّق بامرأة المثال، التي تَأُوْل العلاقة بها إلى عقيدة لا فكاك منها، يضحّي بأخلص محبّيه في سبيلها، فِعْلَه هاهنا، بل قد يضحّي في سبيلها بذاته نفسها، كما ألمع إلى ذلك في ما قبل: (ب ٢٠ – ٢١).

٣ - لوحة (الهمّ - الليل):

وصورة (الليل – الهمّ) صورة نمطية، تلحّ عليه في شعره[١] :

- أعنّي على التهمام والذكراتِ ... يبتن على ذي الهمّ معتكراتِ
بليل التمام أو وُصلن بمثْلِهِ ... مُقايسة أيّامُها نكِراتِ.
- فبتّ أكابد ليل التمامِ ... والقلب من خشيةٍ مقشعرّ.

مثلما ألحّت على غيره من شعراء عصره، حتى لقد أقامها (النابغة الذبياني)[٢] مقدّمةً لقصيدته مقامَ المقدّمة الطللية، وهو ما يؤكّد اتحاد (الليل) و(الطلل) في دلالتهما الرمزية. الأمر الذي يأتي أحد مطالع امرئ القيس ليفسّره حين يجعل الليل ظرفاً للفقد (المعبّر عنه بالطلل):

ألا عم صباحًا أيها الربع فانطقِ ... وحدِّث حديث الركب إن شئت فاصدقِ
وحدِّث بأن زالت بليلٍ حمولهم ... كنخلٍ من الأعراض غير منبّقِ[٣]

ولئن كان في المعلّقة قد نسب "البَيْن" إلى "الغداة"، وأضاف "التحمّل" إلى "يوم": "غداة البين يوم تحمّلوا"، فما ذلك بالضرورة دالّ على أن الفراق قد وقعٍ في غداة ذلك اليوم، وإنما يمكن القول : إن الغداة قد أضحت ظرفاً زمنيًا للوقوف والبكاء على حالة (البَيْن الليلية). ومن ثم تصبح لوحة (الليل) استكمالاً لـلوحة (الطلل) –

تمامًا كما أكمل أحد البيتين الآخر في مطلع قصيدته القافية المشار إليها - تخللتهما جملة اعتراضية ممتدّة من البيت الرابع إلى البيت الثالث والأربعين، تضمّنت استعادة الموقف وما تداعت له من ذكريات الأيام السالفة.

وهكذا فإذا كانت خصومة امرئ القيس خصومة اجتماعية / سياسية (ب٤٣)، فإنها كذلك خصومة زمانية / دهرية: "وليلٍ كموج البحر"، في صورة رديفة لليله بدمّون :

تطاول الليل علينا دمّونْ   دمّون إنّا معشرٌ يمانونْ

وإننا لأهلنا محبّونْ

يُشْبِه فيها تحدّي الزمان "الليل" تحدّي المكان "كموج البحر"؛ لتجتمع عليه ثلاث خصومات تحيط بوجوده كله : خصومة المجتمع، وخصومة الزمان، وخصومة المكان. يردّها جميعها ليغتدي منجردًا عن هذه الأوابد، "من الخمر إلى الأمر"، مستبقًا في تحرّره الطير في وكناتها.

وكيف لا يكون "الليل" هو خصيمه اللدود، ما دام (نموذج المرأة) لديه هو (الشمس المقدّسة). ثم كيف لا يكون "البحر" مشبّهًا به، وهو يمثل مغرب الشمس العربية جغرافيًّا- حتى تخيّلوه مكانًا تغرق الشمس فيه إذا غربت -كما أنه في المخيال الإنساني معادل للتناهي في العظم والسعة والجبروت والمجهول، وقد قيل إنما سمي البحر "بحرا" : "لعمقه واتساعه، وقد غلب على الملح حتى قلّ في

العذب"[٤]. فهو وجه آخر إذن للآبدة المكانية مواز للآبدة الزمانية، مثّل لدى الشاعر قديمًا وحديثًا* رمزاً للعصر والزمن، أو ما كان العرب يطلقون عليه الدهر، بما تحويه دلالة البحر من معاني قوة وبقاء في مقابل الضعف والتغيّر اللذين يلحقان بالإنسان والأحياء، وهي تلك المعاني التي سيضفيها الشاعر على "الليل" في الأبيات التالية.

و"البحر" أكثر ما يكون دلالة على تلك المعاني، عند عرب الصحراء في جزيرة العرب؛ لبعدهم عنه، حتى أُثِرَ عنهم لدى الأعاجم تهيّبهم ركوب البحر، فجاء في حِكَم (إحيقار) مثلاً: "لا تُرِ العربيّ البحر، ولا تُرِ الصيدونيّ (الصيدانيّ) الصحراء"[٥]. فكان "البحر" بهذا وجهًا آخر "لليل الصحراء" في الخيال العربي، بما يرمز إليه من المجهول والغيب والخطر وأنواع الهموم والبلايا.

وإذا كان (البحر الطويل) قد شغل في الأدوات الفنية إحداها لتوشيج الإحساس بثقل هم وطول ليل كموج البحر، تَرْسُبُ فيه بنيةُ النصّ العميقة، فإن الشاعر سيرسمُ (صوتيًا) حركة الليل المتطاولة التموّج من خلال حروف اللين المرخاة على أبيات هذا المقطع من القصيدة. فالبيت ٤٤ لا تخلو كلمة فيه من حرف مدّ أو لِين أو أكثر، باستثناء كلمة "البحر" نفسها. وكذا تسود حروف المدّ - بدرجات متفاوتة -- في الأبيات الأخرى التالية، حتى تتجه إلى التناقص مع انتقاله إلى تصوير اغتدائه بالفرس، قبل أن تعود هذه الحروف لتوظّف - بشكل عكسيّ - في تصوير الفرس وحركته العنيفة.

ويردف حروفَ اللين صوتُ (اللام)، حيث يسهم، ببراعة لافتة، في تجسيد الليل بتطاوله. فالبيت ٤٦ تحديداً، يفتتح بـ"ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي"، لتتردّد اللام مع حروف المدّ في شطره الأوّل "لا.. لَي.. لو.. لو.. لا لي"؛ مما أورثه امتداداته الإيقاعية المترامية. وهو أقصى ما يحتمله شطر بيتٍ شعري لتصوير الطول والثقل والتردّد.

ويستمر صوت اللام في أداء هذه الوظيفة في البيت ٤٧، ولكنها هنا مسيطر عليها بحركة الكسر كمعظم الكلمات في البيت : "من ليلٍ.. بكلِّ مغار الفتلِ.. بيذبلِ"، إيحاءً بالثبات والشدّ لحركة الزمن الثقيلة.

هذا في أصغر العناصر التعبيرية من هذا المقطع، فضلاً عن مجمل الصورة بمفرداتها وتشبيهاتها التجسيدية (للبحر) تارة ولشبح (الوحش – الليل)، ذي الصلب والأعجاز والكَلْكَل تارة أخرى.

ويتكرر عنصر الماء هنا من خلال صورة "البحر"، ولكن بدلالة الماء السلبية على الهمّ والموت، الذي لا مفرّ منه، كما أن الليل لا مناص عنه ولا خلاص، حسب (النابغة الذبياني)[٦] :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسعُ

لاسبيل إلى الخلاص (من الليل) إلاّ (بالفرس – الشمس)، كما لا سبيل إلى الخلاص (من ماء البحر) إلاّ (بالماء) أيضًا، الذي

يغسل سدول همّه. بيد أنه سيكتشف في نهاية الأمر أن هذا الماء الأخير نفسه (ماء المطر العذب الفرات) ليس بأمثل من موج البحر (الملح الأُجاج)، مثلما اكتشف من قبل أن "الإصباح" بإشراقه ليس بأمثل من "الليل" بطول ظلامه. فالموت كامن في "الماء" كما هو كامن في "الإصباح". غير أنه سيطمئنّ هاهنا إلى حقيقة أن هذا الموت الذي كان يفرّ منه هو مدخله الحتمي إلى الحياة.

ولّما كان الشاعر قد خلص إلى هذه النتيجة، فإن ما يجريه من حوار مع الليل، أو ما يحلم به من احتمال خلاص منه بالفرس، أو يخيّله من ضوء الماء المقدّس كمصابيح الرهبان، ليس كل ذلك بأكثر من محاولة إرجاءٍ لمصيرٍ يؤمن بحتمية وروده.

وإذا كان الحوار والسرد القصصي في تصوير المرأة قد شكّل في المعلّقة معْلمًا مميزاً، (ب ١٠ - ١١، ١٢ - ١٧، ٢٢ - ٣٠)[٧] - سيتطوّر بعدئذ لدى شاعر المرأة في العصر الأموي (عمر بن أبي ربيعة)- فإن الحوار مع الليل في هذا الجزء - الذي يخترق فيه الشاعر وحدة البيت المزعومة في النقد العربي القديم[٨] - ليس بمجاز فنيّ بمقدار ما هو ادّعاء حوار حقيقيّ؛ وذلك لِما كان يعتقده العرب قبل الإسلام من حياة شريرة أو خيّرة في مظاهر الطبيعة، أدّتهم إلى النفور من بعضها ذي الصفة الأولى، كما أدّتهم إلى تقديس بعضها الآخر وتقديم القرابين إليه، كالكواكب ونظائرها. فالصورة إذن ليست باستعارة، وإنما هي تصوّر أسطوري للّيل، رُبّما وُجدت أصوله في

عقائدهم، لولا أنه لم ينته إلينا مما عند العرب إلا أقلّه، كما عبّر (أبو عمرو ابن العلاء)[9] ، فحُرمنا علمًا وشعراً كثيراً. ذاك لأن الإنسان في تلك البيئة الثقافية كان يعيش المجاز في مراحل نشوئه الميثولوجيّة، أو في أهون الحالات في عهد اختلاط الخياليّ بالتصوّر الأسطوريّ، وأدوات الفنّ المحضة بأصول العقائد ومصدقات الأفكار.

ومثلما أسهمت المفردات "تمطّى" "أردف" "ناء"، بامتداداتها وإيحاء أصواتها، في توليد شعور بطول حركة الليل وتثاقلها، التي تصل غايتها في "ناء" ثم: "بكَلْكَل"، تأتي المطابقة الخفيّة بين: "صلب" و"أعجاز" و"كَلْكَل"؛ لتولّد إيحاءً بشمولية الحركة وتفاوتها في القوة والتداعي، بين: "الصلابة"، و"العجز"، و"الترادف"، و"الكلال". وفي هذه اللقطة الصوتية الأخيرة لتنائي الليل على صدر الشاعر "بكل كَل"، ما يذكّر بالصورة الصوتية لبروك ناقة (عنترة)، بعد رحلتها المضنية، وكأنما قد أُلْقِيَتْ، حزمةً من قصبٍ هشيم:

بركتْ على ماء الرداع كأنما ... بركتْ على قصبٍ أجشّ مهضّمِ[10]

وعلى كَيْفِ ما مضى من تحليل لانعكاس سكونية الليل، على أسلوب الشاعر في هذا المقطع من المعلّقة، فإنها في البيت ٤٧ تنعكس – لا في صورة شدّ النجوم "بكلّ مغار الفتل" إلى جبل (يذبل)، أو في تعليق الثريّا بالجنادل، فحسب ـ ولكن على لغة الصورة أيضًا، حيث التعالق الجناسيّ بين "مصام" الليل و"صُمّ" الجنادل.

ويضاعف أنواع الهموم على الشاعر أن انزياح الليل المعلّق في مصامه إلى صمّ الجنادل – الذي يبهت لطوله فيجأر: "يا لك من ليل"– ليس إلاّ احتمالاً: "وقد أغتدي". وإلى استراتيجية هذه البنية الاحتمالية التخييلية في المعلّقة، المتأتية من خلال مفتاحي "رُبّ" و"قد" – والمرصودة من قبل – فإنها هنا تذكّر بزعم العرب الأسطوريّ: أن الشمس لا تشرق حتى تعذّب؛ وذلك ما يسجله شعر (أُميّة بن أبي الصّلت)[11] في قوله:

والشمس تطلع كل آخر ليلة	حمراء يصبح لونها يتوردُ
تأبى فلا تبدو لنا في رسلها	إلا معذبــةً وإلا تُجــلدُ

وهو ما يؤكّد مجدداً ضرورة ربط لغة الشاعر بسياق المعطيات المعرفية عن تصوّرات عصره، للوصول إلى فهم شعريّتها حقّ الفهم، دون الركون إلى ما استقرّ في معجم اللغة أو وفق أعراف الشعر بعد ظهور الإسلام.

٤ – لوحة (الخلاص – الفرس):

وليس الليل سوى عنصر مكمّل لعناصر لوحات المعلّقة الخمس؛ يندرج في نسق من جدلية فنّية، تتخطّى حوار المضمون وقصصيّته إلى حوار لوحات القصيدة نفسها؛ فـ(لوحة الأطلال): تردّ عليها (لوحة الأنثى)، بما هي باعثة حياة، لتقول إن الأمل ما يزال

معقوداً على أن تُبدل الحياة بالجدب خصبًا وبالهجر وصلاً، ثم إذ يعود هاجس الفناء والموت كَرّة أخرى من خلال (لوحة الليل - البحر / أنواع الهموم)، تنبعث (لوحة الفرس) برمزيته إلى (الشمس/ الحياة) - كما سلف عنه في (٢- لوحة الأنثى) وما سيتبع تفصيله - وكأنه يتخلّص به الآن من ربقة الظلام في ليل كموج البحر، لا مناص منه ولا خلاص، حسب قول (النابغة).

وهذا يفضي إلى مؤشّر آخر وراء (جدلية الظلام والنور) هذه، يجاور ما تقدّم من عقائد العرب في الكواكب، وخاصة الشمس. فصحيح أن الشاعر لم يشر إلى (المجوسية) مباشرة من قريب أو بعيد، إلا أن الأثر الثقافي - وبخاصة في الشعر - لا يُنتظر أن يجيء مباشراً لكي يلحظه الدارس، بل قد يشفّ عنه صوت النصّ في ذاكرته الغائرة. فحين تجعل هذه الصور - التي ترمز في محصلتها إلى صراع النور والظلام - في إطار المعرفة بأن المجوسية قد عرفت في بعض أحياء العرب[1]، وفق ما يشهد بذلك الشعر الجاهلي[2]، وأن نيران العرب المشهورة - كنار القرى، ونار الوسم، ونار الصيد، ونار الأسد، ونار التحالف، ونار الحرَّتين، ونار الاستمطار، وغيرها - لا تبرأ، في معظمها على الأقل، من الاعتقاد في النار، يصبح بالإمكان الاعتداد بهذا البعد المجوسي وراء صور القصيدة تلك. ولقد تعزّز هذا لوحةُ الشاعر الأخيرة عن المطر، التي ترد فيها هذه اللقطة الغامضة في البيت ٦٩، التي لم تفسّر قديمًا ولا حديثًا، وهي قوله - يتحدث عن بشائر هطول الغيث -:

٦٩- قعدتُ له وصحبتي بين حامرٍ   وبين إكام بُعد ما متأمَّلِ

تلك الصورة النمطية التي تتكرر لديه في بيته الآخر:

قعدتُ له وصحبتي بين ضارج   وبين تلاع يثْلث فالعريضِ[٣]

فما معنى "قعدتُ له وصحبتي" هنا؟!، وعلام يقعد للمطر وصحبته في ترقّب بين جبل: "إكام" و"حامر"؟![٤]. إن الصورة تشي بأبعد من مجرد تشوّف هؤلاء نزول المطر لمّا رأوا وميض البرق.

ثم هل من دلالة لهذه المقابلة بين (القعود) هنا: "قعدت له وصحبتي" و(الوقوف): "وقوفا بها صحبي عليّ..." في بداية القصيدة؟.

إن هذا التقابل لم يأت اعتباطاً، بل قد يقال إنه معبّر عن تقابل الحالين، حال الموت، التي تبعث التوتر بما تستثيره في الإنسان من غريزة الوقوف للحفاظ على الحياة، كما تستثير فيه موقف التساؤل والاهتمام بالحدث، وحال الهناءة والعجز، لغيثٍ: (هو الحياة والموت متداخلين)، التي تغدق السكينة والاستكانة*. وقد كانت مادتا "قعد" و"وقف" تحملان هذا الظلّ الدلالي في لسان العرب، بشهادة أبيات (كعب بن سعد الغنوي)[٥] على سبيل التمثيل:

٧- ألم تعلمي أن لا يراخي منيّتي (قعودي)، ولا يدني الوفاة رحيلي
٨- مع القدر (الموقوف) حتى يصيبني حِمامي، لو ان النفس غير عجولِ

إلاّ أن صورة "قعود" الشاعر للمطر مع صحبته بين جبل إكام وحامر تومئ — إضافة إلى ما سبق : من علاقة ذلك بالصراع المبطّن في صور النصّ : بين الطلل (الفناء) والمرأة (الظبية/ النخلة/ المضيئة : الشمس = الحياة) أوّلاً، ثم بين الليل (الموات) والفرس (الشمس = الحياة) ثانيًا - - بالبعد العقدي في النار والنور لدى العرب، حيث يمكن أن ترى في ذلك القعود إشارة إلى طقس نار الاستمطار عند العرب. وصِفتُه أن يعلّقوا في أذناب بقر وعراقيبها السلَع والعُشَر، ويصعدون بها جبلاً وعراً، فيشعلون فيها النار، ضاجّين بالتضرّع والدعاء، مترقّبين نزول الغيث[٦].

و"البقر" هناك هي البقر الوحشية من المها أو الظباء[*٢] ذات الوظيفة الدينية لديهم، لا سيما أن اسم "بقر" في بداوة الجاهلية - بيئة الإبل والغنم - يغلب على هذا النوع دون البقر الأليفة. وبهذا تحضر هنا أيضًا صورة التضحية، كما هي في أسطورة (أرتميس)، رمز القمر عند اليونان[٧]. وهذه الصورة من التضحية ليست بغريبة على معلّقة امرئ القيس، فالشاعر قد صرح بها في بداية القصيدة في العقر للعذارى (ب ١٠)، ثم ألمح إليها في صورته عن ملاحقة الفرس الهاديات من بقر الوحش - المشبّهات بعذارى دوار - حتى تَخضَّب بدمائها نحره: (ب ٥٩ - ٦٥).

وإذا كان في "قعود" الشاعر للبرق قرينة تُحيل إلى طقس الاستمطار، فإن طلبه في بعض شعره "العون" من صاحبه على البرق: "أعنّي على برق أراه وميض"[٨]، قرينة مؤكّدة على ذلك؛ إذ لا يبدو – بسوى فهم الاستمطار في خلفية الصورة ـ معنى مقبول لأن يطلب الشاعر من صاحبه العون على البرق ليريه إيّاه؛ ولذا لم يكن أمام الشُّرّاح إزاء كلمة "أعنّي" إلا أن يفسّروها تفسيراً غريبًا، فقالوا إنها بمعنى: "أسعدني"[٩].

إن تداخل عقائد العرب في العصر الجاهلي، من وثنية ومجوسية وغيرهما، ومن ثَمّ تمازج المؤثرات على الشاعر، يبيح للقارئ أن يرى خلف النصّ مختلف هذه الظلال الدلالية، التي قد تؤول في الأصل إلى منبع واحد. مثلما أن غياب السياق الثقافي، قطعيّ الثبوت، عن عصر النصّ يمنح النصّ تحرّره (الاستثنائي) عن قطعية الدلالة، لتصبح كلّ مقاربة – أمينة على لغة النصّ – محتملة الصواب؛ بما أن النصّ في حالته تلك قد استحال إلى (محض لغة).

وإذا كان ذلك كذلك، فإن السواد الغالب على لوحات الصيد في رسومات الفاو– الذي يوحي باديَ القراءة بأن الصيد يجري اغتداء في غبش الصبح[١٠]، حسب صورة امرئ القيس: "وقد أغتدي"، التي تتكرر في شعره بعامة ما لا يقل عن خمس مرات[١١] – لا يُؤْتَى به لمجرد التعبير الزمني وأن ذلك عادةً هو أنسب الأوقات للصيد، بل أيضًا لما يقف وراء المعنى من دلالة متصلة برمزية الصورة لديهم :

إلى عنصرَي الشمس والليل من جهة والنور والظلمة -- الخير والشر – من جهـة أخرى. وهو ما ستؤكده لوحة الفرس المغتدي، حين يساق مرادفًا في رمزيته المشمس – كما سيأتي.

- ٥ -

وقد انفرد (السكّري) بإيراد أربعة أبيات بين لوحتي الليل والفرس، أي بعد البيت ٤٨، لم يوافقه (الأصمعيّ) عليها، بل رواها (لتأبط شرًّا)، وجرى على ذلك (أبو حنيفة الدينوري) و(ابن قتيبة)، وأشار إليه (الزوزني)، وتابعهم (البغدادي) صاحب "خزانة الأدب" في الاعتراض على روايتها لامرئ القيس. وهي :

وقِربةِ أقوامٍ جعلتُ عصامها	على كاهلٍ منّي ذلولٍ مرحّلِ
ووادٍ كجوف العير قفرٍ قطعتهُ	به الذئب يعوي كالخليع المعيلِ
فقلتُ له لمّا عوى إنّ شأننا	قليل الغنى إنْ كنت لمّا تمولِ
كلانا إذا ما نال شيئًا أفاته	ومن يحترث حرثي وحرثك يُهْزَلِ [١٢]

وهي أبيات ترفضها معلّقة امرئ القيس لسببين :

– (سبب بنيويّ)، تجلّى في هذا التلاحم بين لوحات القصيدة أسلوبيًا ورمزيًا. فلا حاجة للنصّ بهاتين الجملتين الاعتراضيتين عن "القِربة" و"الذئب" بين لوحة الليل والفرس،

ولو حُذفتا ما انتقص ذلك من النصّ شيئًا، بل إن وجودهما ترهّل يفسد لُحمة النصّ الفنيّة والدلالية.

- (سبب سياقيّ)، متصلٌ بشخصية الشاعر. فالأبيات الأربعة أشبه بشعر شاعر صعلوك، كتأبّط شرّاً، منها بشعر شاعر أمير ابن ملك كامرئ القيس. وقد كان ذهب (الأصمعي)[١٣] إلى: "أن كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه"[٣*].

على أن في قصيدة أخرى للشاعر - وهي ذات المطلع الشبيه بمطلع المعلّقة: "قفا نبكِ من ذكرى حبيب وعرفان"- بيتين يتداخل فيهما النمط الصياغي للبيت الأوّل والثاني من الأبيات الأربعة المنسوبة عند (السكّري) إلى المعلّقة، وهما:

- وخرقٍ بعيد قد قطعتُ نياطهُ   على ذات لوثٍ سهوةِ المشي مِذعانِ .
- وخرقٍ كجوف العَير قفرٍ مضلّةٍ   قطعتُ بسامٍ ساهم الوجه حُسّانِ.[١٤]

فإذا أُضيف هذا إلى نفي شيخ الرواة (الأصمعي) تلك الأبياتَ، لم يبق إلاّ أن تكون من خلط الرواة، أُلصقت بالمعلّقة إلصاقًا، بعد أن صيغت على نمط صورة الحوار مع الليل في البيتين : ٤٤ - ٤٥.

* * *

وتحمل البنية الصوتية في مستهلّ لوحة الفرس إيقاعًا متحدّيا. ينقله صوت هذه الدال المتكررة: "وقد أغتدي.. بمنجردٍ قيد الأوابد". وكذا في المجانسة بين صيغة الاحتمال "قد" وصفة الأوابد التي يتحدّاها فرس الشاعر: "قيد الأوابد". مع ما يحمله المركّب الصوتي من (القاف والدال) من إيحاء بـ"القدّ" و"التقييد" وما إليهما من الموحَيات اللغوية. وهذه الوظيفة الصوتية تتبدّى كذلك في البيت ٥٠، من خلال هذه الصفات المصدّرة بالميم المتوالية كسيل: "مِكَرّ.. مِفَرّ.. مقبل.. مدبر"، فضلاً عن صوت الميم في مستهلّ الكلمات الأُخَر من هذا البيت.

حتى إذا انتهى الشاعر إلى وصف الفرس، جاءت صورته مكتنزة بمكونات التصوّر الأسطوري للفرس، من حيث هو رمز من رموز الشمس: للحياة المتجددة التي تنبعث من براثن الليل انبعاث العنقاء، مثلما كانت صورة المرأة في اللوحة الثانية رمزاً كذلك من رموز الشمس : للحياة المتجدّدة التي تنبعث من موات الطلل. وفي ذلك ما يفسّر إحصائيًّا أنْ: "يلي الفرسُ المرأةَ في الأهمية كمًّا وكيفاً، حيث بلغت نسبته في الديوان ١٥٪ تقريبا"[١٥].

وإذا كان امرؤ القيس قد أفضى بهذه الجدلية بين الليل والشمس على نحو رمزي يحتاج إلى تأويلٍ، فإن الصورة لدى الشاعر الجاهلي المتأخر (الأعشى) قد جاءت مؤكدة لهذه الوجهة التأويليّة، حينما حافظت على الصياغة النمطية، المحيلة في انتمائها إلى صورة امرئ القيس، في الوقت الذي تحلّلتْ فيه من المعادلات الرمزية، المتصلة بالفرس تخصيصا:

وليـلٍ يقـول القـوم في ظـلماته	سـواء بصـيرات العيـون وعورهـا
كـأن لـنا مـنه بيوتـا حصـينة	مسـوح أعاليهـا وسـاج كسـورها
تجاوزتـه حـتى مضـى مدلهمّـه	(ولاح من الشمس المضيئة نورها)[16]

ولقد كان الفرس من الحيوانات التي قدّسها قدماء الساميين، وكان عرب جنوب الجزيرة يتقرّبون لآلهاتهم بتماثيل الخيل، ومنها (ذات البعد)، أو حسب آثارهم: "ذات بعدن"، التي يعنون بها (الشمس) ؛ ولهذا عبّروا عن الشمس بالحصان الذي يقطع المسافات البعيدة[17] . ومثّلوا بعض أصنامهم في صورة فرس، كـ(يعوق) الوارد ذكره في القرآن، وهو صنم همدان وخولان من القبائل اليمنية وما والاهما[18] .

وتلحظ آثار هذا المناخ الأسطوري في عدد من الأوصاف التي يضفيها الشاعر على فرسه. فهو : منجرد. وصفة الانجراد هنا ليست بصفة شكلية، أي أن شَعره خفيف كما يرد في شروح اللغويين، فقط، ولكن المعنى يتجاوز هذا إلى أن الفرس منطلق لا يقرّ، ومجرّد، لا تكاد تحيط بمعانيه صفاته.

وهو بهذه القيم الجمالية والدلالية التي يتمتع بها، يسبق الطير (رمز البكور والتحرر) إلى الاغتداء والتحرّر: "والطير في وكناتها". وصيغة "الاغتداء" هذه نمط يردّده امرؤ القيس في شعره – بدرجة كبيرة من التطابق – مع ملابساته من عناصر صورة الفرس

وصيده ومفرداته التعبيرية عنه[19*ع]. ممّا يؤكّد أن هذه الصورة ليست إحدى بدائل التعبير في تجربة الشاعر، وإنما هي معادل رمزي يلحّ على ذهنه ولغته.

والفرس يغتدي "والطير في وكناتها"؛ لأنه كان يحمل الصفة الطيرية في نفسه، ويكسبها راكبه أيضًا: "يطير الغلام الخف عن صهواته" (ب ٥٤).

ولأن الفرس طائر جاءت صورة (الفرس العقاب/ الصقعاء/ الباز)[20]:

- كأني بفتخاء الجناحين لقوة   صيود من العقبان طأطأتُ شملالِ...
- كأنها حين فاض الماء واحتفلت   صقعاء لاح لها بالقفرة الذيبُ...
- كأن غلامي إذ علا حال متنه   على ظهر بازٍ في السماء محلّقِ
رأى أرنبًا فانقضّ يهوي أمامهُ   إليها وجلاها بطرفٍ ملقْلَقِ

تلك الصور التي يبتكرها امرؤ القيس[21]، فتتردّد أصداؤها في سائر الشعر الجاهلي، كشعر (عبيد بن الأبرص)[22]، و(عنترة)[23]، و(الأعشى)[24]. ومن هنا فقد لا يكون اسم الصنم "يعوق" – الذي كان على صورة فرس – سوى إشارة إلى "العقاب" نفسه، وذلك كالصنم الآخر، المقترن به، المسمّى: "نسراً"، الذي كان على صورة نسر[25]. وإذا كان "يعوق" قد صُوّر على هيئة فرس – ممّا يشي برمزيته

للشمس – فإن صور "النسر" وتماثيله قد اتُّخذت رمزاً للشمس فعلاً، كما عند (عرب الحَضر، في مدينة الشمس بالعراق– ٢٤٠ / ٢٤١م)[٢٦*٥] ، الذين كان النسر أحد آلهتهم الشمسية، مما يدلّ على أن الصنم "نسرًا" عند عرب الجزيرة العربية كان رمزاً للشمس كذلك. هذا فضلاً عن أن كلا هذين الصنمين (يعوق ونسرا) هما من المعبودات اليمنية. فلا غرابة بعد هذا إذن أن يلحّ امرؤ القيس على صفة الطيران وما يوحي به في فرسه ذلك الإلحاح، ما دام فرسًا "يَعْبُوبًا"، أي سريعًا طويلاً – كما هو اسم أحد أصنام العرب أيضًا[٢٧] – ثم ما دام نظيراً من نظائر الشمس، التي اتخذوا من الطير رمزاً لها: "يغتدي والطير في وكناتها.. بمنجرد.. حطّ.. يزلّ.. كما زلّت.. مسحّ.. جيّاش.. إذا جاش.. يطير.. ويلوي.. درير.. له ساقا نعامة".

وبما أن الفرس كذلك – يجمع يعوق ونسراً في كيانه – فهو مختزل في هذا التعبير الذي يفترعه أيضًا امرؤ القيس[٢٨] : "قيد الأوابد"، أي أنه قاهر أوابد الوحوش، عدوّة الحياة، التي تتعدّد أصنافاً وأوصافا. نعم، ولصفته هذه علاقة من وجه آخر بالبقاء والتأبّد وامتلاك سر الحياة والأبديّة، باحتوائه صفات الأوابد : فهو "قيد الأوابد"، في خَلق واحد. أوليس فرسًا طائرًا / نسرا!.أ ولم يكن النسر رمزاً لطول الأبد على لُبَد في أسطورة لقمان عاد![٢٩] . بلى، وإن فرس امرئ القيس بهذا ليشبه في أسطوريته مطيّة ذلك الصائد الذي

رُسم في آثار الفاو : ممتطيًا سبُعًا لا فرسًا[٣٠]. ولا غرو فالمخيال الأسطوري واحد بين تراث العرب القوليّ والأثريّ.

ولمّا كان الفرس بهذه المنزلة الدلالية والرمزية، فقد حق له أن يصفه بـ"هيكل"، وهو وصف نمطيّ يتردّد في شعره[٣١]. وللهيكل معناه الديني لدى العرب، بدليل ما عرفته الكلمة من استعمال بهذا المعنى في شعرهم، كالإشارة بها إلى بيوت الهياكل[٣٢].

ولذا ففرس امرئ القيس مِطْواع للفعل فاعل بنفسه في آن: "مِكَرّ مِفَرّ.. مُقْبل مُدبر معًا.. كجلمود صخر حطه السيل من عل"، في تزامن حركي متضادّ مستحيل، لحيوان خرافيّ، فوق الزمن والواقع. وتلك صورة تعلّق بها نمط فرس الشاعر، حيث تتكرّر لديه، مطابقة على إحدى الراوايات، أو مع بعض اختلاف:

- مكرّ مفرّ مقبل مدبر معًا — كتيس ظباء الحُلّب العَدوانِ
- مِخَشّ مِجَشّ مقبل مدبر معًا — كتيس ظباء الحُلّب العَدوانِ[٣٣]

و"اللبد" يزلّ عنه : تأكيداً لصفة "منجرد". أي أنه لا تدركه الأشياء (كلها) ولا تتعلّق به. يعتمد الشاعر على حسّه الشفهي في تكرار اللامات والزايات في البيت ٥١ - بالإضافة إلى تكرار كلمة "زلّ"- للإيحاء بزلل اللبد عن الفرس. مثلما يقيم المفارقة الدلالية - لتعزيز صفة انجراد الفرس وخلوصه- بين مادتي "زلّ - لبد"، المتضادتين في معناهما.

ولا يفارق صورةَ الفرس عنصرُ الماء: "حطّه السيل.. كما زلّت الصفواء بالمتنزّل.. مسحّ.. السابحات.. غلي مرجل.. درير.. لم ينضح بماء فيغسل". وهو اقتران نمطي في شعر امرئ القيس وفي شعر غيره من الشعراء الجاهليين. يذكّر معه لفظ "الفرس" تارة ويؤنّث أخرى، وأصله التأنيث حسب (ابن سيدة)[٣٤*٦]. (فالفرس لدى امرئ القيس: سابحة، أو سبوح، سابح راكبها، شؤبوب، وابل، مسحٍّ، ودْق، بكرة بئر، وحين تشتدّ في ركضها ينحدر شدّها انحدارا، وينهمر الماء ويفيض، وهي تنصبّ انصبابًا، كالدلو، متمطّرة يتحدّر الماء من أعطافها، وتغدو بصاحبها تحمله في يوم الديمة الهطلاء، والمتن منها يتأوّد "كعرق الرخامَى اهتزّ في الهطلان"؛ ولذا تُغْرِق صيدها بمائها إغراقاً، لتخلّف "ماء بعد ماء فضيض"؛ لأنها "كغيث العشيّ الأقهب المتودّق"، وهي "كابن الماء")[٣٥]. كما أنها عند (عنترة)[٣٦] مثلاً: "صخرة ملساء يغشاها المسيل بمحفل"، وفي الركض تُبلّ رحائلها بالماء؛ لأنها: بئر حياة؛ في لحظات الحرب يمتح الموتُ بأشطان رماحه من "لبانها الأدهم"، المكتنز المخضلّ بخصبه. هذا على الرغم من أنها تأتي بعد الجري لم "تنضح بماء فتعرق"[٣٧]. ممّا يدلّ على أن ماءها المقصود هناك ماء آخر، ليس بماء العرق، كما يزعم الشارحون. وإذا كانت "غيثًا" فإنها كذلك تتبطّن من الأرض "غيثًا من الوسميّ حوّ تلاعه"[٣٨]. وكل هذا يمنح (لوحة الفرس) تماهيًا مع (لوحة الغيث)، المنبثقة في أعقابها، (كما سيتلو في هذه القراءة). وفي تساوق مع هذه

اللغة المائية ترد صورة (الأعشى)[39] التنبيهية إلى الأصل الميثولوجي بين مفردات (جَوْد : ماء غزير - وجواد : فرس - وجواد: كريم)، حين تتداخل هذه الجذور الثلاثة في صورته :

٤٩- جيادك في الصيف في نعمة   تصان الجلال وتعطى الشعيرا

...

٥٢- ينازعن أرسانهنّ الروا   ة شُعْثاً إذا ما علون الثغورا
٥٣- فأنت الجواد وأنت الذي   إذا ما النفوس ملأن الصدورا
٥٤- جدير بطعنة يوم اللقا   ءِ تضرب منها النساء النحورا
٥٥- وما مزبد من خليج الفرا   ت يغشى الإكام ويعلو الجُسورا
٥٦- يكبُّ السفين لأذقانه   ويصرع العَبْرُ أثْلاً ودورا
٥٧- بأجود منه بما عنده   فيُعطي المئين ويعطي البدورا

وتقترن لذة ركوب الفرس الجواد عند امرئ القيس[40] بتبطّن الكاعب ذات الخلخال، وبسبء الزق الرويّ، في ثلاث لذات سبق أنها من شيمة الفتوّة لديه. وهي كذلك لدى (طرفة)[41]، ولدى (ابن الأبرص)[42] أيضًا - مضيفًا إليها الأخيرُ : قطع السباسب بالنوق. بيد أنّ الغائب عن الوعي القرائيّ باجتماع هذه اللذات أنه اجتماع لأقانيم تشترك في رمزية دينية، أبعد من مجرد اللذة في الركوب والجنس

والشراب. وهذا كله يعيد إلى ما في رسومات قصر الفاو الجدارية من عِدّة مشاهد (للمرأة - الأمّ)، مقترنة في أحدها بصورة سنابك (أفراس) تخوض في (ماء)، أو(تسبح في بحر)، تظهر فيه أسماك، وفي أسفلها كتابة مسندية، كأنها تشير إلى بعض الآلهة اليمنية[٤٣]. وهو ما يؤصّل من جهة دلالة تلك الصورة "السابحة" للفرس في الشعر القديم بعامة - وصورته "السابحة في بحر الليل" في قصيدة امرئ القيس هذه بخاصة - التي نُظر إليها على أنها محض صورة تشبيهية حركية لجري الخيل، ومن جهة أخرى يؤصّل الرابطة الرمزية بين (المرأة) و(الفرس) في القصيدة الجاهلية؛ بما هما من النظائر الشمسية .تلك الرابطة التي تنطق قرائن النصوص بها، ضمنية أو صريحة، وذلك كالفرس العروس، في البيت ٥٧ من المعلّقة، أو تلك التي تأتي- في قصيدة أخرى -:

- لها ذنب مثل ذيل العروس   تسدّ به فرجها من دُبُرْ[٤٤]

والمحمّلة، في نصوص شتّى، بمفردات الأنوثة الواردة في المعلّقة، فهي حينًا: نخلة في تعثكل قنوها، تمامًا كبيضة الخِدْر، أو هي امرأة ذات غدائر وقرون :

- وأسحم ريّان العسيب كأنه   (عثاكيل قنوٍ من سُمَيْحَة مرطبِ)[٤٥]
- لها (غدر كقرون النسا   ء) ركّبن في يوم ريح وصِرْ
و(سالفة كسحوق الليا   ن) أضرم فيها الغويّ السُّعُرْ[٤٦]

وهي (هو) حينًا آخر: كعنيزة في الكَفَل والغبيط :

- له (كفلٌ كالدعص لبّده الندى) إلى حارك مثل (الغبيط) المذأبِ[٤٧]

- يدير (قطاة) كالمحالة أشرفت إلى سند مثل (الغبيط) المذأبِ[٤٨]

أي أن معلّقة امرئ القيس – بله سائر شعره – بجذاذاتها الرمزية تناظرها جذاذات اللوحات "المعلّقات" بقصر الفاو؛ فيمكن أن تفسر إحدى المعلّقتين منهما المعلّقة الأخرى. ولهذا لا بد من الإضافة أن صورة الفرس مثلما ترتبط في شعرهم بالماء، والمرأة – وتارة بالخمرة – ترتبط بالنظائر الشمسية الأخرى : كالظباء[٤٩]، والمها[٥٠]، والنخيل (أو الخصاب)[٥١].

وبناء عليه ينبثق وعي أعمق بتُربة المفردات الشعرية الجاهلية. يتسنى بواسطته فهم أدقّ بلغة (الأعشى)[٥٢] مثلاً، حينما يصوّر في مشهد مطوّل زيارته "عشيقته – الغزال"، على "فرس – نخلة"، في "مطر وسميّ"، وذلك بعد غياب "القمر"، أو كما قال :

١٠- وصغا قُمَيْرُ كان يمـ ـنع بعض بغيةٍ ارتقابُهْ

وبذا تقع صفة "كميت" (ب٥١) في محلّها من البناء التصويري للفرس. فالكميت : لون ليس بأشقر ولا أدهم، وهو من أسماء الخمرة التي فيها حمرة وسواد، ويكون في الخيل حمرة

يداخلها قنوء، وقيل : حمرة يخالطها سواد، وقيل : هو لون التمر، حمرة في سواد[٥٣]. يأتي به الشاعر لمقابَلة سواد (الليل / الفَناء) بسواد (الحصان / الحياة)، في صراع ينتهي بانتصار الأخير. وذلك مثلما واجه (عنترة) - من بَعْد - سواد الواقع ورماح الموت (الأشطان)، بـ"بئر في لبان الأدهم"[٥٤]. وإذ ذاك يصبح (السواد) عندهما ذا دلال مزدوجة بين : فناء وحياة، تمامًا كـ (الماء) الذي يصبح، في معلّقة امرئ القيس، ذا دلالة مزدوجة بين : حياة وفناء. ويبدو هذا تعبيراً - لا واعيًا، غالبًا - عن تجربة الشاعر والمفارقات الضدّية التي يكابدها لأوجه الحياة. وإضافة إلى ذلك فإن لون "الكميت" - بما يدلّ عليه من غنى واكتناز لونيّ وما يوحي به من خصب بدنيّ، وهو ما يركّز على تجسيمه في سياق استخدام هذه الصفة - تتواشج في الاتصاف به ثلاث مفردات من العناصر ذات الاقتران الشمسي، هي : الخمر، والتمر، والخيل. وهو ما يشي (الأعشى)[٥٥] بأغواره الإشارية حين يجمع شبائه (النخل، والخيل، والمها، والطير) في أبياته:

٤٠- هو الواهب المئة المصطفا	ة كالنخل زيّنها بالرّجَنْ
٤١- وكل كميتٍ كجذعِ الخصا	ب يزين الفناءَ إذا ما صفنْ
٤٢- تراه إذا ما عدا صَحْبُه	بجانبه مثل شاةِ الأرنْ
٤٣- أضافوا إليه فألوى بهمْ	تقول جُنونًا ولمّا يُجَنْ
٤٤- ولم يلحقوه على شوطه	وراجعَ من ذلةٍ فاطمأنْ
٤٥- سما بتليلٍ كجذع الخِصا	بِ حُرّ القذالِ طويلِ الغُسَنْ

٤٦- فلأيــاً بــلأيٍ حملــنا الغــلا	مَ كــرهًا فأرســلَهُ فامْــتَهَنْ
٤٧- كــأن الغُــلامَ نحــا للصّــوا	رِ أزرق ذا مِخْــلبٍ قــد دَجَــنْ
٤٨- يُســـافعُ ورقـــاءَ غُوريّـــةً	ليُدركهـــا في حَمَــامٍ ثُكَـــنْ
٤٩- فــثابر بالــرمح حــتى نَحــا	هُ في كَفَــلٍ كســراةِ المِجَــنْ
٥٠- ترى اللحم من ذابلٍ قد ذوى	ورطــبٍ يُــرفَعُ فــوقَ العُــنَنْ
٥١- يطــوفُ العُفــاةُ بأبوابــهِ	كطوف النصارى ببيتِ الوَثَنْ[٥٧]*

وهـي ذات التفاصيل النمطية في معلّقة امرئ القيس؛ حيث ترد صفة "الكميت" متساوقة مع حمولات الفرس من الدلالات الرمزية[٥٦]، يرادفها وصف الفرس بـ"الجون"، كقول امرئ القيس[٥٧]، من قصيدة يردّد فيها مقاطع مختلفة ممّا جاء في المعلّقة عن الفرس والمطر:

فظِلْتُ وظَلّ الجَونُ عندي بِلِبدهِ	كــأنّي أُعَدّي عـن جناحٍ مهيْضِ
فـلمّا أجنّ الشـمس عنّي غُؤورُها	نَــزلتُ إليــه قائمًــا بالحضَــيضِ...
وقـد أغـتدي والطير في وكـناتها	بمــنجرد عــبل اليديــن قَــبيضِ
لــه قصــريا عــير وســاقا نعامــةٍ	كفحل الهجان القيسريّ العَضيضِ...
ذعــرتُ بــه ســربًا نقيًــا جـلودها	كما ذَعَرَ السرحان جنبَ الربيضِ...
ووالى ثلاثــاً واثنــتين وأربعًــا	وغــادر أخــرى في قــناة رفيــضِ
فــآب إيابــاً غــير نكــدٍ مواكــلٍ	وأخــلفَ مــاءً بعــد مــاءٍ فضــيضِ
وسِـــن كسُنَيــقٍ سـناءً وسُنّمٍ	ذعَــرْتُ بمــدلاج الهجــيرِ نهــوضِ

وفي هذا الشاهد التفسيري الطويل تلمح علاقة (الفرس) الموصوف بـ"الجون": بـ (الشمس) من جهة وبـ (الحياة) من جهة أخرى؛ فـ"الجون" صفة لونية ملتبسة كـ"الكميت"، قلقة الدلالة بين البياض والسواد، تستخدم لنعت الخصب، كما أن "الجونة" هي: عين الشمس لاسودادها إذا غابت، وقد يكون لبياضها وصفائها[٥٨].

وبالرغم من أن صورة الصيد في القصيدة الجاهلية لا تبدو عادة إلاّ وسيلة لتركيز الصورة على فرس الشاعر نفسه[٥٩]، فإنه لا يمكن للقارئ أن يغفل عن الخلفية الميثولوجية للصراع الرمزي بين الفرس والثور الوحشي هاهنا، الذي ينتهي بإغراق الأخير في قناة الأوّل، وتخليفه في "ماء بعد ماء فضيض"، فيما الفرس "لم ينضح بماء فيغسلِ"، كما في البيت ٦٢ من المعلّقة، ولا يمكن إلاّ أن يتراءى له خلف هذه الصور، المتواترة الترديد، بقايا صراع أسطوري بين آلهة الشمس وآلهة القمر.

ومن هناك سيكتسب قول امرئ القيس المبتدع[٦٠]: فعادى عداء بين ثور ونعجة" – المتكرر في قوله من قصيدة أخرى: "فعاديتُ منه بين ثور ونعجة"[٦١]– بُعْداً إيحائيًا يجاوز بدلالته معنى: موالاة العدو بين الثور والنعجة ومتابعة صرع أحدهما في إثر الآخر في طلق واحد من عملية الصيد الظاهرية، إلى معنى إثارة "العداوة" والصراع بين رمزيّتي هذين العنصرين: رمزية الثور للذكورة والقمر، ورمزية

النعجة (المهاة) للأنوثة والشمس[٦٢]، ذلك الصراع الذي تديره - دراكًا دونما كلل - فرسُ الشاعر (الرمز المركزي للشمس - ذات الأثر في هذه اللوحة).

وما لم يأخذ القارئ بهذا التأويل "لعداء" الفرس بين الثور والنعجة، فسيكتنف اتّساق المدلول الرمزي للصورة شيءٌ من غموض واضطراب، كأن يبدو عنصرُ الأنوثة "نعاج / نعجة" ماثلاً في الطرف المواجه للفرس - الشمس، وهو ما يتناقض مع الرمز الشمسي للأنوثة والمها. إلاّ أن القارئ سيلحظ - حتى مع تسليمه بظاهر معنى "العداء" هاهنا - أن الشاعر لم يصرّح باسم "المها" في هذا الموقف، قطعًا؛ لأن "المها" اسم حسّاس الإحالة إلى رمزية الشمس، لا يحتمل لديه الاستعمال في سياق نقيض.

بل أكثر من هذا، سيبدو من التعارض في محصلة الأبيات النهائية، أن تأتي الصور شمسيّة الانتماء، مع ما تقدّم من انتماء الشاعر إلى كندة، التي كان كبيرَ آلهتها: (كهل)- رمز القمر[*٨]. إلاّ أن ذلك كله يمكن تعليله بالتحلّل الذي كان قد لحق بالأصول الأسطورية التي تأسست عليها الصور، من جهة، أو بالأحرى بالازدواج أصلاً والتداخل بين عقائد العرب - ازدواجًا وتداخلاً قائمين على الصراع بين رموزها، أو عدم انتظام أقانيمها وفق منطق مطّرد في مجتمعاتهم - من جهة أخرى، وهو ما لوحظ من قبل في شواهد حفريات الفاو، التي كانت تحمل رموز مقدّسات كندة

(القمرية - الشمسية) معاً. بيد أن تلك الصور الشعرية، مهما يكن من تعليلاتها المقترحة، تبقى شاهدة الانتماء إلى ذلك الفكر الأسطوري الذي تحدرت منه إلى القصيدة الجاهلية.

ولا يذهب الدارس بعيداً في الخيال أو التأويل، حينما يستبصر وراء الصور مثل ذلك الصراع؛ لأن العرب ما انفكّوا إلى وقت قريب يعتقدون كهذه العقائد في الشمس والقمر، ويصوّرون الصراع بينهما. ويكفي برهانًا على هذا ما ينقله المستشرق التشيكي (ألويس موزل Alois Musil) عن بعض قبائل العرب، التي عايشها ثماني سنوات، ونشر كتابه عنها (١٣٤٧هـ = ١٩٢٨م)، حيث ينقل عن أبنائها عقيدة قمرية، مقابلة للعقيدة الشمسية التي تعكسها صور امرئ القيس - ولا غرابة فهم من عرب الجزيرة الشماليين، الذين كانوا يطلقون على الشمس "ذات حميم"، أي ربة الحرارة المتّقدة"[٦٣]، وقد مضى أن (وداً - رمز القمر) كان صنمًا شماليًّا - فيقول : إنهم كانوا يتصوّرون

"أن القمر ينظّم حياتهم، فهو يكثّف أبخرة الماء، ويجذب السحب المطرة، ويستقبل الطلّ النافع على المرعى، ويتيح للنباتات - ولا سيما المعمّرة منها التي هي جليلة الأهمية للإبل - النمو و الحياة المديدة، وهو يجود على البدوي المتنقّل بأمان نسبيّ وهجوع منعش.

ويتصوّر البدو، من ناحية أخرى، أن الشمس تتحرق

لتدمرهم، فهي تسرع في إيباس كل رطب، لا من مكونات الأرض وحسب، بل من النبت والحيوان والإنسان، إنها لتقضي على الحياة بمظاهرها كافة، وتمكن الأعداء من الغزو بإتاحتها لهم الرؤية الجَلِيّة. وهي تنتقم من الناس والأنعام الهالكة بإحالة الأجساد الميتة سمًا زعافا. والشمس أنثى قوية نحيلة ممتلئة شبقًا وغيظًا. وهي، لأنها عقيم، توجس، في قلبها، غيرة من الحياة، بمختلف ألوانها، وتقضي عليها في مهدها. وكانت الشمس (الأنثى)، مذ عرفها البدو وما فتئت، مُسِنّةً بقدر ما كانت غيوراً وشحيحة. أكانت في أي وقت مضى أصغر سنًا مما هي عليه الآن؟ وهل أنجبت ذرية؟ هذا ما لا سبيل إلى معرفته. ولكن الرولة يرون أن لو عادت الشمس فتية وحملت الأطفال لأضحت، في الحال، أرقّ وأكثر حنانًا.

أمّا القمر ففتًى مبتهج، مفعَمٌ بالنشاط والحيوية، والشمس زَوْجُهُ، لكنه لا يشاطرها عشّ الزوجية فهو يبقى معها في آخر أيامه وهو سرار، وأوّل أيّامه وهو هلال، من أجل المعاشرة الزوجية، لكنه غير قادر على إشباع رغبتها. فيهزل جسم القمر جدًّا لخوفه منها، ومن إضاعة قوته بلا طائل. لقد امتنع، في بادئ الأمر، عن تلبية رغبات زوجه العجوز التي، على الرغم من ذلك، لا يمكن إشباعها، لكن هذا أثار حفيظتها، فحدث بينهما صراع اقتلع فيه كلّ منهما عين نِدّه. ومذ ذاك فإن في ذلك الموضع من كل منهما بقعةً قاتمةً أو ندبًا، ويَحِنّ كل

منهما إلى عينه المفقودة: القمر يَحِنّ إليها ليحسن إلى الرولة، وتَحِنّ الشمس إليها لتلحق بهم مزيداً من الأذى..."[٦٤].

وهذا النصّ الطويل يَرِدُ وثيقةً دالّة على ما غاب من أساطير العرب، وكان يُلتمس التماسًا لفهم شعرهم. فمن خلال مثل هذه المعرفة تتأكد دلالة الأنوثة الشمسية في الشعر الجاهلي، وتتماثل جدّية السؤال عن علاقة صورة الأطلال بالشمس، من حيث كون الأطلال هي أضحية للشمس العجوز العقيم، حسب التصوّر القمريّ المذكور أعلاه، أو حتى وفق التصوّر الشمسي الذي يرى في الشمس داعية فناء تارة وباعثة حياة تارة أخرى، والمتجلّي في معلّقة امرئ القيس. كما أنه يمكن مثلاً فهم الصورة النمطية للثور الوحشي المطور -- بوصفه نظيراً من نظائر القمر - على ضوء هذا التصوّر من الصراع بين الشمس والقمر.

ولئن كان هذا قد ترسّب في تصوّر العرب إلى مطالع القرن العشرين الميلادي، فكيف يستبعد فعله في تشكّلات صور الشعراء قبل الإسلام، أي قبل قرابة ألف وأربع مئة سنة من رحلة موزل؟![٩*].

وعوداً على الشاهد الشعري التفسيري- حول مفردة "جون"، ومرادفتها الرمزية لـ"كميت" - فإنها ستظهر - باعتبار ذلك الجوّ الصراعي (الشمسيّ القمريّ)- القيمة الرمزية لتسمية الثور الوحشي هناك بـ (سِنّ):

"وسِنٍّ كسُنَّيقٍ سناءً وسنّمٍ"؛

لأن (سِنًّا) أو(سينًا) هو أحد آلهة اليمن القمرية، وله مكانة في (حضرموت) تحديدا. (ينظر: ملاحق هذه الدراسة : الجدول ٢).

وبناء على كل هذا سيكون مفهومًا تمامًا أيضًا إعقابه تلك اللوحة بحديثه في البيتين الأخيرين عن مسألة الموت والحياة :

أرى المرء ذا الأذواد يُصبح مُحْرَضًا ... كإحراض بكْرٍ في الديار مريضِ
كأنْ الفتى لم يغنَ في الناس ساعةً ... إذا اختلفَ اللحيان عند الجريضِ

مثلما سيكون جليًّا – بهذه الحفرية اللغوية الميثولوجية – السرّ وراء ما تقف عنده معاجم اللغة العربية حول صفة "الكميت"، حين تحدّث عن استعمال صفة "كميت" للحياة مرة ومرة أخرى للموات، واستخدام رديفتها "الجون"، صفةً للشمس لاسودادها إذا غابت حينًا وحينًا آخر لبياضها وصفائها، وما ينقله (ابن الأعرابي): من أن "التجوّن : تبييض باب العروس، والتجوّن: تسويد باب الميّت"[٦٥].

وهكذا إذن يكتنز بالدلالات وصف امرئ القيس فرسه بـ"كميت". وهكذا تتكشّف غزارة الماء الذي يغور في مفردات الشعر

الجاهلي، مما لا تسعف به القراءة المبتسرة، المعمّاة بالإلف اللغوي، بل يتطلّب صبراً مثابراً على تتبع التحوّلات الدلالية للمفردة والنظر إليها في سياق النصّ الداخليّ والخارجي.

وبالتقصي الآنف لدلالات صفة "كميت" ستتضح كذلك دلالة "مداك عروس" و"صلاية حنظل"، في البيت ٥٧ من المعلّقة، بإشاريّتهما إلى ما يحمله ذاك الفرس الكميت من رمزية (للحياة والخصب والبهجة) ومن رمزية (للفقد والمرارة والحزن)، بصفته نظيراً للشمس المتصفة بهذين البعدين الرمزيين المتواجهين . وبالربط بين "صلاية حنظل" و"ناقف حنظل" في البيت:

٤- كأني غداة البين يوم تحمّلوا   لدى سمرات الحيّ ناقف حنظلِ

تتأكّد الواشجة الدلالية، بين مفردة "الحنظل" هنا وهناك، على الفقد والمرارة والفناء، مثلما تتأكّد الواشجة الدلالية، بين "مداك عروس" و"سَمُرات الحيّ"، على الحبّ والخصب والحياة، وهما طرفان تقوم المعلّقة على تصوير الصراع بينهما. ذاك الصراع الذي يسيطر نسقه الدلالي على لغة الأبيات، في نحو ظاهر أو شفيف، كما هو الحال في البيت ٥٢، حيث يتشاطر البيت هذان البعدان من خلال صورة الفرس "المسحّ – الماء" والخيل "السابحات (المائية) على وناها" من جانب، ومن جانب آخر "الكديد المركّل"، أي الأرض اليباب الغليظة، التي تثير الخيل فيها بحوافرها الغبار. فيقيم الشاعر، بين

(الصورة المائية) في الشطر الأوّل و(الصورة الغبارية) في الشطر الآخِر، حركة صراعية مثيرة، تنتهي بأن تصبح الصورة الثانية مركّلة مقضيًّا عليها. فينتصر للحياة، من حيث شاء للوحة الفرس بعامة أن تكون صورة لهذا الانتصار والخلاص من براثن الليل والأطلال والموت.

لأجل هذا سينقل بيته ٥٣ إحساسه بانتصار جيش الحياة على جيش الفناء، و"اهتزام" الآخر للأوّل، بتلك المفردات التصويرية "العقب.. جيّاش.. اهتزامه.. جاش"، التي جاءت معبأة صوتيًّا وإيحائيًّا بشعور بالنشوة والتفوّق والاستشراف لإصباح أمثل من ليلها لطويل، وأنضج ينتهي إليه "غلي المِرْجَل"، فيكون شبعة بعد جوع، وريًّا بعد ظمأ، وأمنًا بعد خوف، وانتصاراً بعد هزيمة. أي أن المفردات قد تجاوزت دلالاتها القاموسية - وحُقّ لها ذاك-لتحلّق في سديم من الشعرية المفارقة لقيود اللغة – اللغوية والواقعية – فتفتضّ بكارات العذرية الدلالية لتلك المفردات. وتلك الغاية القصوى لما تطمح شعريةٌ إليه، وما تسمو إليه قراءةٌ مستبصرة.

وعلى الرغم من الصنعة البلاغية الظاهرة على البيتين ٥٤ و٥٥، وما تبدو فيهما من وصفيّة، تتوارى فيها الروح التصويرية الرامزة، التي لوحظت في أبيات القصيدة الأخرى، وهو ما قد يدفع إلى الشكّ في انتماء هذين البيتين إلى المعلّقة، وكأنهما من إضافة بلاغيّ عبّاسيّ – لاستكمال الحلية التصويرية للفرس، بطريقة غير معهودة في اهتمام الشاعر الجاهليّ ـ على الرغم من هذا – ومن تأكّده بقافيتي البيتين الصناعيّتين كذلك: "مثقّل.. موصّل"، على صوغ القافية

المجاورة في البيت ٥٢ : "مركّل" - فإن هذه الحلية قد نمّت على براعة تساوقيّة في تصوير التقابل الحركي بين "(يطير- يلوي)، (الغلام - العنيف)، (الخِفّ - المثقّل)"، في حركتي إيقاع انطلاقيّ ارتداديّ، تأولان إلى دوامة حركة واحدة: "درير كخذروف الوليد أمرّه"، بحركة خارجية تقابلها حركة الفرس الداخلية المتمثلة في "غلْي المرجل" في البيت ٥٣ [٦٦]. لتعبّر الأبيات (٥٣ - ٥٥) عن لا محدودية حركة هذا الفرس، تأكيداً لصورته السابقة : "مِكرّ، مِفرّ، مُقْبِل، مُدبر، معًا".

ولئن صحّ الشكّ في البيتين (٥٤ و ٥٥) - بالنظر إلى بلاغيّتهما من جهة وبالنظر إلى أنهما لا يمثّلان في بنية النصّ إلا فضلة مصطنعة وترهّلاً دلاليًّا، لو حذفا ما انتقص جسد النصّ بحذفهما شيئًا، إن لم يكن بذلك أكثر اتساقًا - لئن كان ذلك كذلك، فإنه لا ينفي ما كان عليه الصانع من بصيرة بمثل هذا النمط من تصوير الفرس في الشعر الجاهلي بعامة وفي شعر امرئ القيس بخاصة، في مثل قوله :

كأن غلامي إذ علا حال متنهِ ... على ظهر بازٍ في السماء مُحلّقِ [٦٧]

تلك الصورة الطائرة للفرس التي مضى الحديث عنها. أو قوله:

وأصبح زهلولاً يزلّ غلامنا كقِدْحِ النّضيّ باليدين المُفَوّقِ[68]

ولبيت المعلّقة ٥٤ رواية شبيهة، فيها: "يزلّ الغلام" مكان "يطير الغلام". ثم هناك قوله:

فأدرك لم يجهد ولم يثن شأوه يمرّ كخذروف الوليد المُثقّبِ[69]

وكأن كلمة "المُثقّبِ" هنا هي الموحية بكلمة "المُثقّل" في بيت المعلّقة. وعلى نحو هذا – من اقتران الفرس بالغلام في هذا السّياق، لما تتطلّبه حركته من خفة وسرعة – يقف القارئ لدى شعراء الجاهلية الآخرين[70]. فشكّل الصانع، من هذه الخلفية المعرفية بتقاليد التصوير عند امرئ القيس وعند الشعراء الجاهليين، البيتين ٥٤ و٥٥. ولكن المقارنة بينهما وتلك الصور التي مثّلت أصولهما من شعر الشاعر، تبيّن أن صور الأصول كانت تأتي ملتحمة في سياقاتها التصويرية، دون أن يظهر عليها ما ظهر على بيتي المعلّقة هذين من استطرادية بلاغية صرفة.

وبتلك المواصفات الفريدة لفرس الشاعر، كان له "أيطلا ظبي، وساقا نعامة، وإرخاء سرحانٍ، وتقريب تتفل": أي أن فيه جميع خصائص الحيوان السريع، آخذاً من كل حيوان ما يميّزه، ليتخلّق فيه كائن أسطوريّ، يذهب (أبو ذيب)[71] إلى أنه يشبه الحصان الأسطوري المجنّح عند الآشوريين. وهو تشكيل نمطيٍ في صور الفرس لديه، جاء طرف منه في أبيات له أخرى إذ قال مثلاً[72]:

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد عبل اليدين قبيْضِ
لـه قُصريا عَيْرٍ وساقا نعامـةٍ كفَحْلِ الهجان القَيسريِّ الغَضيضِ

ولهذا كله فإنه – في صيغة تقديسية – : "متى ما ترقّ العين فيه تسفّل"، كأن العين لا تملك أن تغادر النظر إليه، فهي مأخوذة به دائمًا، كلّما ترقّت فيه عادت تتأمّل صورته الفاتنة. أو كأن النظر لا يستقر عليه ولا يثبت – وليس وحده اللبد – إذ لا يطيق البصرُ رؤيته. ويظلّ عنصر الربط بين أوصاف الفرس في خلقته الأسطورية هذه هو ما يركّز عليه الشاعر من معاني الخصب والحركة: "منجرد، هيكل، مكرّ، مفرّ، مقبل، مدبر، معًا، يزلّ اللبد عنه، مسحّ، جيّاش، يطير الغلام عن صهواته، دریر.. إلخ. "، ثم: "له أيطلا ظبي"؛ مسترجعًا صورة (الظبي) الرمزية التي استخدمها في تصوير المرأة، ليعيد إلى الذاكرة – بنسيج هذه العلاقات النصّية – الرابط بين (الظبي والمرأة) وبين (الظبي والفرس)، من حيث كان الثلاثة من نظائر الشمس الرمزية، فشبّه النظير بالنظير. أمّا تأكيد رمزية الفرس للخصب والحركة هنا، فلأنهما يمثّلان مظاهر الحياة والأمومة والولادة والتجدد، ونحوها من المعاني التي ظلّ يستحييها الشاعر في نصّه، مواجهًا بها نقائضها في : الطلل والليل والبحر، أو حتى المطر.

وليس تشبيهه سرب النعاج، في البيت ٥٩، بالعذارى حول الدوار بتشبيه بصريّ كما اعتقد الشُّرّاح، بل هو يشي بعلاقته

الميثولوجية، التي صار بالإمكان الآن وعيها بعد صوره السابقة. فالسرب هو القطيع من الظباء أو المها، والأخيرة هي المقصودة حسب شارح ديوانه، وكلاهما من نظائر الشمس المقدّسة، تتأكد صفتهما الرمزية هنا بقرينة "العذارى" ثم بقرينة "دُوار"، اللتين تربطان دلالة البيت هذا بالأبيات ٩ - ١١؛ فالدُّوار : صنم، والعذارى هنّ اللائي كنّ يطفن بهذا الصنم لخدمته. برهان هذا قول (بشار بن برد - ٧٨٤م)[٧٣]، فيما يمثّل تلقّيه القرائيّ - التفسيريّ للصورة الجاهلية:

وجاريةٍ خُلقتْ وحدها كأن النساء لديها خدمْ
دوارُ العذارى إذا زرنها أطفنَ بحوراء مثل الصنمْ
يظلن يمسّحن أركانها كما يمسح الحجرَ المستلمْ

وهناك يقترن الفرس بعنصر ديني في البيئة الجاهلية، مثلما رأينا المرأة تقترن بـ"منارة ممسى راهب متبتّل". هذا وذاك يقرن لنا إذن هذا المعنى الديني بمعنى المرأة والفرس في هذه القصيدة. (وقد تم تحليل تلك الرابطة في: ٢ - لوحة الأنثى).

وحين يصل الشاعر إلى هذه الغاية يستعمل ضمير الجمع "لنا: ب ٥٩"، الذي لم يرد من قبل - في توحّده مواجهًا الليل - بما ينمّ على انتفاء الوحشة عنه هاهنا وإحساسه بثقة المنتمي إلى مجموع، وهم صحبته في القنص[*١٠].

وللتداخل بين "العذارى" و"النعاج" – الذي هو وليد الطبيعة التصوّرية لتلك العلاقة الأسطورية بين المرأة والظباء / المها – يجيء بيته ٦٠ ملتبس الانتماء بينهما؛ فالنعاج العذارى "معمّة في العشيرة مخولة". وهذا البيت دليل على تلك الرابطة الرمزية بين النعجة والمرأة؛ بحيث إذا ذُكرت إحداهما تلبّس ذكرها بالأخرى. حتى لقد أفضى ذلك كذلك بـ(النابغة الذبياني)[٧٤] إلى عكس صورة امرئ القيس (ب ٥٩)، إذ شبّه ظباء العذارى بـ"نعاج دُوار"؛ من حيث كان للدُّوار نعاجه النساء والظباء في آن. وهذا التداخل قد حدث في معلّقة امرئ القيس مراراً من قبل، حينما كان الشاعر ينتقل من المرأة إلى الظبية: "من وحش وجرة مطفل" (ب٣٣)، "وجيد كجيد الرئم " (ب٣٤)، "أساريع ظبي" (ب ٣٨)، "وتضحي فتيت المسك فوق فراشها " (ب ٤٠)؛ فالمرأة نعجة والنعجة مرأة. وكذا الحال مع الفرس: "له أيطلا ظبي" (ب٥٦). مما يدلّ على اتحاد الدلالة، بما أن هذه جميعًا مرتبطة ارتباطًا رمزيًا بمعنى الخصب والأمومة والحياة في البيئة الجاهلية، المتصلة أخيراً برمزية الشمس.

وليست الإشارات النصّيّة، البنائية والدلالية، إلا الدليل المادي على صحّة الوشائج التي تقيمها هذه القراءة، فها هي تي فكرة التضحية (للعذارى) (بالصيد)، تحضر كما حضرت من قبل بعَقر (مطيته) (لهنّ): (ب ١٠)، ها هو ذا "اللحم" يحضر مع "العذارى" هنا وهناك، مثلما تحضر الصياغة الأسلوبية النمطية:

٦١- فظلّ العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقس المفتّلِ
٦٣- فظلّ طهاة اللحم ما بين منضج صفيف شواء أو قديد معجّلِ

ومثلما تتردّد في غضون ذلك المفردات الأخرى، كـ"نحر" - ذات المدلول على التضحية (ب٨، ٦٥)، و"جيد" (ب ٣٤، ٦٠).. إلخ.

وليست هذه الصورة بدْعًا من شعره، ففي تضافر نمطي تأتي صور له أخرى، من نحو قوله :

فآنستُ سربًا من بعيد كأنه رواهب عيد في ملاء مهذّبِ[٧٥]

ليعقبها بذكر الفرس وصيده من السرب. وصدر الصورة يشي كذلك، كما في المعلّقة، بالدلالة الطقسية لعملية الصيد، وأنها ليست بصيد بمقدار ما هي تضحية شعائرية.

وهو يردّد وصف هذه النعاج العذارى بـ"الهاديات" (ب ٦١ و ٦٥)، في نمط تعبيري يجاوز بدلالته ما وقف عنده شراح المعلّقة، من معنى المتقدّمات من النعاج، إلى مثل ما صوره البيت ٣٩ من إضاءة المرأة الظلامَ بالعشاء كـ"منارة ممسى الراهب المتبتّل"؛ لما تنطوي عليه مادة "الهاديات" من إشاريّة موحية بـ"الهُدَى" المتولّد عن فكرة "الهَدْي" - التي تحملها صورة البيت - أي شعيرة التضحية بالدماء من أجل ابتعاث حياة مستجدّة، وفق نموذجها في الطقوس الموسمية النمطية[٧٦].

إن صور الفرس إذن التي تتتابع في قوله: "منجرد.. قيد الأوابد.. هيكل.. مكرّ مفرّ مقبل مدبر معًا.. كجلمود صخر حطه السيل من عل.. كُميت.. يزلّ اللبد عنه.. مسحّ.. جيّاش.. غلْي مرجل.. يطير الغلام الخفّ عن صهواته.. درير كخذروف الوليد أمرّه.. له أيطلا ظبي.. كأن على الكتفين منه إذا انتحى مداك عروس.. لا يتعب إذا ما جرى شوطًا بعيدا.. متى ما ترقّ العين فيه تسفّل.. كأن دماء الهاديات بنحره.. إلخ."، كلها صور عن فكرة الفرس، التي ترتبط بمعنى الحياة، يتّخذها امرؤ القيس معادلاً رمزيًّا لامرئ القيس ذاته، وذلك نظير ما اختار غيره - بحسب الشخصية والتجربة- صورة الناقة "كمطرقة القيون"، "يُمضي بها الهمّ عند احتضاره"[٧٧]. وهنا جملة ملحوظات :

- إن استخدام (الناقة) هامشي في شعر امرئ القيس عمومًا، ناهيك عن أن تقارن (بالفرس) لديه[٧٨]. هذا على الرغم من أنه يعدّ من خلاته "نصّ العيس والليل شامل"[٧٩].
- تقترن (الناقة) - أو الإبل - في الشعر الجاهلي بـ(الهمّ) والحزن؛ وكذا تقترن بـ(الليل):

٣٦- إذا ما قمت أرحلها بليلٍ	تأوّه آهة الرجل الحزينِ
٣٧- تقول إذا درأتُ لها وضيني:	أهذا دينه أبدا وديني؟
٣٨- أكلّ الدهر حلّ وارتحالٌ	أما يُبقي عليّ وما يقيني![٨٠]

ولذلك رأى امرؤ القيس في (الليل)، البارك بهمه على صدره، صورة من الناقة: (ب٤٥). ومع هذا فهي تُستخدم عند بعض الشعراء وسيلة نجاة و(خلاص) إلى مستقبل مأمول: (كناقة المثقِّب العبدي مثلاً، أو ناقة طرفة).

- اتخذ امرؤ القيس الإبل (ضحية) يعقرها: (ب١٠، ١٣)، كما يفعل غيره في سياقات شعرية وحياتية متعدّدة، أبرزها طقس (البليّة).
- بينما هو يستخدم الفرس (مُضَحِّيًا): (ب ٦٥).

فماذا يمكن أن يستنتج من هذا في وظيفة هذين الحيوانين، بيئيًّا وثقافيًا؟.

أوّلاً – من الواضح أن للتباين في استخدامهما بين الشعراء علاقة ببيئة الشاعر الاجتماعية؛ فموقع الإبل الهامشي في شعر امرئ القيس مقارنة بالخيل منسجم مع كونه أميراً ابن ملك.

وثانيًا – قد تمثّل (الناقة) في بناء القصيدة الجاهلية معادلاً رمزيًا (للهمّ) الإنساني– مثلما تبيّن في الملحوظات على (الجدول ١) في بداية الدراسة – وهو ما استعاض عنه امرؤ القيس في معلقته بوحدة (الليل)، بما هو صورة استعارية عن (الناقة)، بدليل عناصر الناقة المتداخلة في الليل: "تمطّى.. بصلبه.. وأردف أعجازاً.. وناء بكلكل". لكن (الناقة) قد تحوي في رمزيتها كذلك فكرة (الخلاص) عند شعراء

آخرين، وهي الفكرة التي شغلها (الفرس) في معلّقة امرئ القيس؛ أي أن (الناقة) قد تكون وسيلة وصول إلى (الماء/ الأنثى/ الحياة) – حسب معلّقة (عنترة)[٨١] مثلاً – بيد أن (الفرس) هو (الماء) نفسه، حسب معلّقة امرئ القيس. ومصداق ذاك الخيار (البيئيّ – الفنيّ) أن امرأ القيس في إحدى قصائده يتخذ الناقة كغيره مطية: "فدع ذا وسلّ الهمّ عنك بجسرة..."[٨٢]، لكنه ينتقل إلى حديثه عن الغزو:

على كل مقصوص الذنابي معاود   بريد السرى بالليل من خيل بربرا...[٨٣]

لكن هل هناك – بالإضافة إلى الأسباب البيئية والفنية تلك – أسباب تتصل بعلاقة مختلفة بين الناقة والفرس في رمزيتهما إلى عقيدة الشاعر الجاهلي؟..

لقد تقدّم ما للفرس من علاقة باعتقاد الجاهليين في الشمس، بوصفه نظيراً بارزاً من نظائرها. أمّا الناقة فهي تُستخدم في سياقين يشيان برمزيتين مختلفتين، فقد تُستخدم مشبّهة بالمهاة، وحينئذ يمكن القول إنها رمز شمسيّ، وقد تُستخدم مشبّهة بالثور الوحشي، فتبدو رمزاً قمريّا. وبالرغم من تداخل العقيدتين الشمسية والقمرية في حياة العرب وأدبهم، المنوّه عنه من قبل، فقد تبدّى شعر امرئ القيس ـ كعادته المرصودة سابقًا ـ ميّالاً إلى الرموز الشمسية.

فالفرس إذن قناع – رمزيّ فنّي – للتعبير عن بطولة الشاعر مكافحًا في مواجهة وجود قاهر ومجتمع قامع – يشخّصهما في صورة

(ليل ثقيل طويل) – لا يخلّي بينه وحركة الحياة إلا بالفرس*[١١].

(يراجع : الشكل ١، عن حركة عناصر القصيدة).

وجدير بالتسجيل هنا أن الشاعر يكرر في شعره معظم اللوحة المتعلّقة بالفرس، ولا سيما في قصيدتين، الأولى قصيدة (أُمّ جندب – البائية)، ومنها أبياته[٨٤]:

وقد أغتدي قبل الشروع بسابح ... أقبّ كيعفور الفلاةِ مُجَنّبِ...
له أيطلا ظبي وساقا نعامة ... وصهوة عَير قائم فوق مرقبِ...
فآنست سِربًا من بعيدٍ كأنّهُ ... رواهب عيدٍ في مُلاءٍ مُهدّبِ...
فلأياً بلأي ما حملنا غلامنا ... على ظهر محبوك السَّراة مُحَنّبِ...
فأدرك لم يجهد ولم يثن شأوه ... يمرّ كخذروف الوليد المُثقّبِ...
ورحنا كأنّا من جُوانى عشيّةً ... نُعالِي النعاج بين عِدلٍ ومِحْقَبِ...
وراح كتيس الربل يُنغِض رأسهُ ... أذاةً به من صائكٍ مُتَحَلّبِ...
كأن دماء الهاديات بنحره ... عُصارةُ حنّاءٍ بشَيبٍ مُخضّبِ
وأنت إذا استدبرته سَدّ فرجهُ ... بضافٍ فُويْق الأرض ليس بأصْهبِ

والأخرى (قافيّته)، التي منها[٨٥]:

وقد أغتدي قبل العُطاس بهيكلٍ ... شديد مِشَكّ الجَنْبِ فَعْم المُنطّقِ...
نزاوله حتى حملنا غلامنا ... على ظهر ساطٍ كالصليفِ المُعرّقِ
كأن غلامي إذ علا حال متنه ... على ظهر بازٍ في السماء مُحلّقِ...

فقلتُ له صوبْ ولا تجهدنَّهُ ... فيَذلقَ من أعلى القطاة فتزلقِ
فأدبرن كالجزع المفصّل بينهُ ... بجيد الغلام ذي القميص المطوّقِ
فأدركهنّ ثانيًا من عِنانه ... كغيث العشيّ الأقهبِ المتودّقِ
فصاد لنا عَيراً وثوراً وخاضبًا ... عداءً ولم ينضحْ بماءٍ فيَعرقِ...
وظلّ صِحابي يشتوون بنعمةٍ ... يصفّون غاراً باللكيك المُوشّقِ
ورحنا كأنّا من جُواثا عَشيّةً ... نعالي النعاج بين عدلٍ ومُشْنَقِ
ورحنا بكابن الماء يُجنب وسْطنا ... تصوّب فيه العين طوراً وترتقي
وأصبح زهلولاً يزلّ غلامنا ... كقِدح النضيّ باليدين المفوّقِ
كأنّ دماء الهاديات بنحرهِ ... عُصارة حِنّاءٍ بشَيْبٍ مُفرّقِ.

ولقد صار من الدارج المستسهل أن تُنسب مثل هذه الظاهرة إلى خلط الرواة، تارة، أو إلى الطبيعة الشفاهية للشعر الجاهلي، أخرى[٨٦]. غير أن الوعي الذي تقدّمه معلّقة امرئ القيس بالعلاقات الميثولوجية لعناصر صورة الفرس تقترح إجابة أخرى، لا تعوّل على الشكّ ولا تنبني على الظنّ، وإنما تقوم على سياق النصوص الداخليّ من جهة وسياقها الخارجيّ الثقافيّ من جهة مقابلة، اللذين يتضافران لتفسير الظاهرة تفسيراً أشبه بعصر الشاعر وبطبيعة الشعر ووظيفته فيه. فعصر الشاعر كان للفرس فيه تلك المكانة التي أنبأت عنها الأخبار والآثار، والشعر في ذلك العصر كانت له وظيفة أسطورية دينية، تقوم فيها اللغة بفعل شعائريّ، راهن أو موروث؛ يصبح فيها ترداد القوالب التعبيرية عن عنصر مقدّس من عناصر الطبيعة –

كالفرس – أمراً لا مندوحة منه؛ بما هو أحد تمظهرات تلك العلاقة ذات القيمة الطقسية لموضوعه؛ ذلك لأن وظيفة التواصل الشعائري – من نحو ما تستخلص (سوزان ستيتكيفيتش)[٨٧] – تكشف عادة عن سمتين أساسيتين للسلوك الشعائريّ هما التكرار والمبالغة المسرحية. أي أن ظاهرة التكرار لصور المرأة أو صور الفرس ونحوهما في الشعر الجاهلي ما هي إلا الوثيقة النصوصية المؤكدة لوجه القراءة التي تُقترح هاهنا؛ من حيث إن تشكّل النمطية في ذاته مؤشر على ما وراءه من همّ روحيّ أو فكريّ .

٥ – لوحة (الأمل - المطر، أو الموت مطرا):

ثم في خاتمة القصيدة تلوح صورة السحاب والمطر. وكان المنطق الطبيعي أن تسبق هذه اللوحةُ لوحةَ الصيد، كما يفعل (زهير)[١] مثلاً في إحدى قصائده، حين يصوّر نزول الغيث الوسمي الذي يبعث الحياة فينشط الشاعر إلى رحلة صيد. لولا أن لمعلّقة امرئ القيس – في عدم احتفالها بهذا التسلسل الذي صار إليه خلَفُه – منطقها الفنّي، المختلف، اختلافَ امرئ القيس نفسه وموقفه عن زهير، كما سيتضح. لقد كان من براعة الشاعر في مستهلّ هذه اللوحة توليد ذلك التجاوب التصويري في البيت ٦٦ بين ختام لوحة الفرس بمفرداتها الإيحائية: "الاستدبار" و"السدّ"، و"الفرج"، مع اللقطة الأخيرة لذيل فرسه: "الضافي فويق الأرض ليس بأعزل"، وبين الانتقال إلى لوحة السحاب (الضافي فويق الأرض كذلك)، ذيَ "الحبيّ المكلّل" (ب٦٧)؛

إذ تلتحم صورة الفرس بصورة السحاب، ذات الالتحام المعاكس، الوارد على لسان معاصره (عبيد بن الأبرص)[٢]، حين وصف السحاب بقوله:

دانٍ مسفٌّ فويق الأرض هيدبهُ   يكاد يدفعه من قام بالراحِ
كأن ريّقه لمّا علا شطِبًا   أقرابُ أبلق ينفي الخيل رمّاحِ

إنه استدبارٌ وسدّ فرج ماض لانطلاق إلى مستقبل أمل مفتوح على احتمالات جديدة.. وتلك تذبذبات الروح الشاعرة بينَ إقبال وانكسار، صاحبت الشاعر في مختلف اللوحات، في بنية كل لوحةٍ على حدةٍ، وفيما بينها وتاليتها من اللوحات. وإنها - في هذا الفصل تحديداً من جسد القصيدة - لمهارة الرسّام في تجسيد العلائق الدلالية المتداعية بين صورة الفرس الرمزية وصورة المطر الرمزية كذلك.

ويأتي تصوير السحاب والمطر - بكيفيّته في هذه اللوحة - مكمّلاً رمزيًا للّوحات الماضية من القصيدة؛ لأن الشمس قد مُثّلت في وثنية العرب القديمة وفي يدها حزمة البرق، وكانت فكرتها مقترنة بالآثار التي تحدثها؛ فكان من أسمائها في قديم العربية: (أثرت) أو (ذات الأثر) و(ربة الأثر)[٣]، أي التي تحدث آثارها في الطبيعة فتَلْحَق كل موجوداتها، ومَشاهد الآثار التي أحدثها نزول الغيث المصورة في هذا الجزء من القصيدة ما هي في النهاية إلاّ مظهر من مظاهر فعل الشمس (ذات أثرت) في الطبيعة. ذلك الفعل الذي تشمل آثاره الحيّ والجماد: (النبات، والحيوان، والإنسان، والمكان).

وإذا كـان في صوره السـالفة لا يَخـلص مـن رمزية (الماء) وما يـدلّ عـليه مـن خصب وحياة، فقد جعل هذه اللوحة الختامية حاملاً تفسيريًّا مركّـزاً لعنصـر المـاء في كـامل القصيدة. لكـنّ الماء هنا يحمل دلالـته النقيضـة أيضًا: على الفناء؛ لأنه يؤول أخيراً إلى فكرة الشمس (ذات الأثر) بأنواعه: من خيّر وشرير.

وبالوقوف على استهلال هذه اللوحة بنداء (الحارث)، يُلحظ أن هـذا النداء قد جاء في شعر امرئ القيس موجّهًا تارة إلى (الحارث ابن عمرو):

أحـار بـن عمـرو كـأني خمـرْ ويعـدو عـلى المـرء مـا يأتمرْ[٤]

في نداء يذكّر باسم (الحارث بن عمرو الكندي)، جد الشاعر، الـذي امـتدّ نفـوذ كـندة في عهـده – الـذي عاصره الشاعر – ثم انهـار خـلال النصـف الأوّل مـن القـرن السـادس الميلادي، كما تقدّم*. وتارة أخـرى جـاء نـداء "الحـارث" في شعره موجّهًا إلى (الحارث بن التوأم اليشـكري) – جـدّ (قـتادة بن الحارث) – الذي تروي الأخبار أن امرأ القيـس كـان الـتقاه مـرة وطـلب إليـه تمليط أنصاف ما يقول من شعر وإجازتـه، مستهلاً بقولـه: "أحـارِ تـرى بُـريقًا هَـبّ وهنا"[٥]. إلا أن صـيغة الـنداء "أحـارِ" – وتروى: "أصاحِ" – في مبتدأ الجملة الشعرية الخـتامية مـن المعـلّقة لا تـبدو مـتجهـة إلى مـنادًى بعينه، بمقدار ما تمـثّل تكـراراً في التركيـبة الرمزية لمادة "الحرث"، التي تكشّفت منذ

كنية "أُمّ الحويرث" في بداية القصيدة، مثلما أن صورة (السحاب والمطر) هنا ليست بسوى صدى متحوّل لرمز "الرَّباب"، الذي تكشّف كذلك منذ كنية" أُمّ الرَّباب" هناك.

والشاعر يرى هذا البرق وهو متلبّس بهيئة طقسية، تتبدّى في لقطة "لمع اليدين في حبيّ مكلّلِ"، التي تتعلق بصورة (ميسريّة)، تضمّن شعره تفسيرها، في بعض صيغه النمطية، كقوله :

وتخرج منه لامعات كأنها — أكفٌّ تلقّي الفوز عند المُفيضِ
قعدتُ له وصحبتي بين ضارج — وبين تلاع يثْلث فالعريضِ[6]

أي أن لمع يدي البرق كلمع أيادي المفيضين بالقداح في حلبة الميسر. بما كان يمثّله الميسر لدى العرب من معنى اجتماعيّ معظّم[7]، وما كانت تعنيه المقامرة فيه من ربح أو خسران، ينشأ عنه عطاء وذِكْر حميد أو حرمان وخمول ذِكْر، كهذا المطر المحمّل ببشارات الحياة ونُذر الموت.

ولقد استُخدمتْ مفردة "برق" في الشعر العربي محمّلة بتلك الدلالات الميسرية الملتبسة عند امرئ القيس، المتناوحة بين بشائر الخير ونُذر الشر: بين (إشارات الحُبّ "كلمع البرق لاحت مخايله" - حسب (طرفة)[8] مثلاً، أو ملامح وجه الحبيبة – عند (النابغة الذبياني)[9]، والحنين إلى الوطن، المعبّر عنه عادة في صيغ

شعرية نمطية : كعبارة "البرق اليماني"[٣٢*])، وبين ما يوحي به البرق في بعض سياقاته من نُذر شر وجهامة مستقبل يتهدّدان الحياة والاستقرار، كما في معلّقة امرئ القيس، وهو المؤرّق أبداً بالبرق[١٠].

والطبيعة لديه أنثى، السحابة ثدياها. توازي الأنثى من الإنسان. وتتبدّى طقوسية تفاعله معها في هذه اللقطة المكررة للمرة الثانية عن "الراهب المتبتّل ليلا" المستمدة مما شاهده عن النصرانية في بعض أحياء العرب[١١]-:

٦٨- يضيء سناه أو مصابيح راهبٍ أهان السليط في الذبال المفتّلِ

التي تصاقب - في لوحة الأنثى-:

٣٩- تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسى راهبٍ متبتّلِ

فـ (المطر) يضيء مقدّسًا، كما تضيء (المرأةُ / الشمسُ/ الإصباحُ)؛ لأن المطر بدوره هو إحدى الوسائل للخلاص من (موات الطلل) ومن (رعب الليل). ويعلن الشاعر بهذه الإضاءة المائية انتهاءه هنا إلى ذروة النصّ الأخيرة، مثلما فعل من قبل في لوحة المرأة، حين وصل إلى كشف العلائق الرمزية للصور بقوله : إنها "تضيء الظلام بالعشاء"، وإنها "منارة ممسى راهبٍ متبتّل".

ولقد بدأ برق السحاب (ليلاً)، و"سحّ" ماءه (ضحًى)، حتى ألقى مع (الليل الآخر) "بركه". وبين "البرق" و"البرك" تدوين حادث

طبيعي، بدا ظاهريًّا أن الشاعر يتغيّا تحديده زمانيًّا، لكن زمن المطر المحدّد هاهنا إنما هو مرتبط - في العمق الأسطوري من تصوّر الشاعر - بدورة الشمس وأثرها بين الليل والنهار.

إن السحاب الضافي فويق الأرض - كذيل الفرس الذي يسدّ فرجه - يسح ماءه، مثلما أن الفرس (ب٥٢) "مسحّ إذا ما السابحات على الونى...".

وصورة "السحّ" هنا هي صورة نمطية - تتكرر صيغتها - لإدرار لبن وعطاء أمومة: "عن كل فيقة"[١٢]. فالسحابة ثدي الطبيعة - الأُمّ المرضع. وهكذا.. فشبكة الإشارات اللغوية تتوالى خيوطها في نسق واحد يجسّد نسقًا واحداً من التصوّر والمدلول. لكن تلك الأمومة لا تلبث أن تنقلب وحشية كاسرة، حين يؤول "السحّ" "سيلاً" - كما آل "الحُبّ" من قبل "ليلاً" - فيكون فعل (الشمس/ ذات الأثر) مدمّراً، ونقمة لا نعمة، وبذا يدخل الشاعر إلى صورة طوفانية. ومن ثم تأتي مفردة (العصم = الوعول)[٣*] - والمطر ينزلها من كل منزل - معبّرة عن هذا التحوّل، كما هو مألوف النمط في شعر الجاهليين. وكأنما منطوق الصورة : ﴿لا عاصم اليوم من أمر الله﴾، حسب الآية القرآنية عن قصة الطوفان.

ولمّا كانت الشمس والقمر في مخيال العرب زوجين - كما مرّ - كان تفاعلهما ضرورة لاستمرار الحياة. تفاعلاً يمكن أن يكون حميمًا أو أن يبلغ حدّ الصراع[١٣]. ومن هناك أن يُعتقد فيهما معًا - مع

تصوّر صراعهما – كما هو الحال في (كندة)، أو أن يعتقد في أحدهما ويعادى الآخر، كما أكّدت تسجيلات (موزل)[١٤] عن عقيدة بعض القبائل الشمالية في القمر وعدائها للشمس. مهما يكن من شيء، فما يهم من هذه الخلفية المعرفية أنها تسعف في فهم بعض الصور الجاهلية المنمّطة. إذ كما يصحّ مثلاً فهم صراع (الثور الوحشي – القمر) مع (المطر – صنيعة الشمس)، ومع كلاب الصائد ساعة طلوع (قرن الشمس)[*]، على أنها صورة للصراع بين رمزي القمر والشمس، فإنه يصحّ هنا أن يُفهم ذلك كذلك من خلال الصورة الجاهلية النمطية لإنزال المطر (أثرِ الشمس / ذات أثرت) الوعولَ "العصم" (رمزَ القمر)[١٥] "من كل منزل". وقد أشار (ديورانت)[١٦] إلى أن القمر في عقائد الساميين الأقدمين كان هو منزل المطر، تتضرع إليه حتى الضفادع، إلا أن الشمس حلّت محلّه. وكأنما اللوحة الختامية في معلّقة امرئ القيس الكندي ما هي إلا صورة إبدالية : من (المطر – أثر الشمس) في تحدّيها لـ (كهلن – القمر) معبود كندة.

وإذا كان المطر الطوفاني قد دمّر (تيماء) ـ بوصفها أحد نماذج المدن المشيدة ذات "الأطم"[١٧] – فإن أشدّ أثره إنما هو ذلك الذي لحق برمز الخير والخصب: "النخلة" (ب٧١)، حيث استأصلها فـ"لم يترك بها جذع نخلة"، ولم يقتصر أثره على "الكبّ على الأذقان"، كما فعل بدوح الكنهبل، أو بإزالة بعض واستثناء بعض، كما حدث للأطم، "إلاّ مشيداً بجندل". وما دامت النخلة معادلاً رمزيًا للجمال

والأنوثة والأمومة والخصب (ب٣٥، ٣٧)- بوصفها من نظائر الشمس الرمزية - فإن دلالة الصورة هاهنا تتجه إلى أن (المطر - أثرَ الشمس) قد دمّر كل شيء في طريقه، حتى نفسه، من خلال اجتثاث عطائه (النخلة - نظيرة الشمس)، في إيماءة تبدو (سيزيفيّة) إلى عبثيّة الوجود ومفارقات التصاريف، لكنها تلك العبثية الظاهرية التي ستتجلى له في نهايتها عن مدار الوجود وحقيقته الأولى.

ها قد ترك المطر شموخ "ذرى رأس المجيمر" كتفاهة فلكة المغزل (ب٧٢)، كما جعل"أبانًا في أفانين ودقه" في عجز شيخ هرم "في بجاد مزمّل" (ب٧٣). وتلك حال كانت قمينة بأن تنحرف لها حركة الرويّ في القافية، من الكسر (مزمّلِ) - الذي كان تأثير انكسار الصوت فيه يكرّس الإحساس بطابعِ الحزن يسربل النصّ - إلى الضمّ: (مزمّلُ)؛ انحرافاً وظيفيًا دالاً، لا عن خطأ نحويّ ولا عن إقواء تقفويٍّ، بل عن انقلاب بنزول الماء ينجم في الموازين الإعرابية للطبيعة أصلا : بين انخفاض وارتفاع واهتزاز وربوّ، ينعكس عنه انقلاب في بنية الجملة النحوية وفي نسق البناء الإيقاعي للقافية. ويمكن أن يُقال مثل ذلك في تعليل الظاهرة العروضية اللافتة (لقبض مفاعيلن) في حشو أبيات هذه اللوحة، الذي يرد - حسب الرواية المعتمدة للدراسة - في الأبيات: (٦٧ و ٦٨ و ٦٩)، موحيًا - بما يورثه النصّ من ثقل موسيقيّ - بغزارة تلك الأمطار وبالغ آثارها. ومما يزيد هذه المؤثرات الموسيقية وظيفيّتها أنها تأتي موزّعة على هذه اللوحة في مستهلها ووسطها ونهايتها.

وإذا جاز القول إنه خصّ "البجاد" لخطوطه المشْبهة آثار السيول، فإن من دلالات "البجاد" الاشتقاقية أيضًا : الثبات، يُقال : بَجَدَ، أي ثبَتَ وتَحَيّر مكانَه في مواجهة أمرٍ نازل. ومن معاني "المزمّل": الجبان[18]. إنه العجز التام والتضعضع الكامل في مجابهة سلطة قاهرة وجبروت صيرورةٍ متحكّمة أعلى.

والمطر ينزل بالمكان "الغبيط" (ب٧٤) " نزول اليماني"، أو بالحري: صعودَ امرئ القيس إلى حبيبته عنيزة، حتى يميل بهما "الغبيط" معًا، فتتشكّى إليه: "عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانزل" (ب١٣)، تتكرر في الموطنين كلمة "الغبيط" في صورتين -متماثلتين من غبطة المجاسدة. وهو - إذ ينزل على تلك الصورة - يُلقي له بعاعًا، تمامًا كما كان فِعْل الليل، ذي الصُلب والأرداف والكلكل (ب٤٥)؛ من حيث هو (أي المطر) قد أمسى هاهنا (ليلاً) "يُلقي بركه مع الليل"، ليلاً بليل. ولذا، فإن المطر في هذه المعركة سيلتبس أمره على الشاعر الرائي حين يوهمه أن "صوب" أيمنه وأيسره هو على تلك الجبال، التي كانت تشدّ إليها نجوم الليل "بكل مغار الفتل" وتعلّق الثريّا في مصامها بأمراس الكتّان إلى صُمّ جنادلها، ومنها جبل"يذبل" (ب٤٧، ب٧٦). ومن ثم يخيّل إليه أن صَوْب المطر هذا على "يذبل" هو فألٌ نهائي بانكسار ساعة الليل صَوْب التحرّر في طريق صبحٍ مستقبلٍ أمثل خصيب، إلاّ أنه سيدرك أخيراً أن لا مناص له من صحبة الليل

للوصول إلى "متأمّله". لم يعد ليُباغَت هاهنا حينما يشهد احتمالية أن ينفتل صَوْب (المطر) مصابًا، وهو "يلقي بَرْكَهُ مع (الليل)"، زنداً بزند، فيُنزل "العصم عن كل منزل" (ب٧٧)، بعد أن كان قد أغرق في طريقه كل شيء، بما في ذلك (السباع) الضاريات، التي يجسّد الشاعر بصورتها - وهي تطفو بأرجاء الماء القصوى، في حقارةٍ وضعفٍ كـ"أنابيش" البصل البري: "العنصل" - سخرية الأقدار إزاء ضعف الحول وعبثية الحيلة.

وهكذا.. وهكذا.. لقد بات للمطر موج كموج الليل الذي فرّ الشاعر منه لينتهي إلى مواجهته.

وها هو ذا امرؤ القيس يختم معلّقته بـ"منزل" وبكاء كونيّ (ب٧٧) مثلما بدأها بـ"منزل" وبكاء إنسانيّ (ب١). وما بين المنزلين والبكاءين ملحمة من الصراع الوجوديّ، لا سبيل إلى وعي القارئ بتفاصيلها دون اصطحاب اللغة الميثولوجية التي أدار بها الشاعر دفّة الصور.

والآن : هل بالإمكان الربط بين هذه الخاتمة السوداوية وتلك البداية البكائية، التي استُقرئت فيها خيوط خفيّة لمأساة الشاعر الوجودية والسياسية؟.

أجل، ولقد يمكن - جدلاً - أن تفسر في ضوء ذلك الأماكن المتقابلة بين بداية المعلّقة ونهايتها، من جنوبية وشمالية، دونما

حاجة إلى تشكك في الرواية، بله إلى قسم القصيدة إلى قصيدتين[١٩].
وذلك بقراءة (لوحة المطر) على أنها تعبير عمّا حلّ ببيت امرئ القيس من خراب انتهى بمقتل أبيه حجر وتشريد عائلته المالكة. في الوقت الذي تمثّل فيه ضربًا من الدعاء على أعدائه والوعيد لهم، عن طريق استسقاء حرب عوان، (يقعد لها وصحبته بين حامر وبين إكام) لاستسقاء بارقها، على (بُعد متأمّله) هنالك خارج الجزيرة وأمله في عودة ظافرة، تلقي بصحراء الغبيط (بعاع) جَمَلِها الحاقد الناقم، إذ تنزل عليهم نزول (اليماني) ذي العياب المخوّل، وتلقي عليهم بركها مع (الليل). وما "اليماني" سوى امرئ القيس نفسه !

وبذا سيكون ذكر المكانين (إكام) و(حامر)[*] في مكانه المتساوق تمامًا مع أجواء القصيدة وتجربة الشاعر؛ بما أن إكامًا : جبل (بالشام)، وحامراً: موضع بالشام كذلك، أو بالعراق ناحية (الشام)[٢٠]؛ أي أنهما على طريق امرئ القيس وصاحبه، أو صحبته، قاصدين (الحارث بن أبي شمِر الغسّاني) والي بادية الشام، ومن هناك لاحقين بقيصر في طلب المدد على أعداء دولة كندة. وقد قيل إن قيصر منح امرأ القيس إمارة فلسطين، أو ولاّه على الشام وعلى القبائل التي تعيش على حدودها، ولُقّب بلقب فيلارق phylark، أي الوالي. هذا إن لم يصحّ القول إن الشام - أو بعض أجزائها - كانت ما تزال على ولاء لمملكة جدّه الحارث الكندي، الذي قيل إن جيوشه كانت قد اكتسحت الشام كما اكتسحت العراق، متغلغلة في الأناضول، حتى

كـادت تمـسّ شـواطئ الدردنيـل[٢١]؛ وحـتى لقـد زعـم (ابـن عسـاكر) في "تاريخـه" "أن امـرأ القيـس كـان في أعمـال دمشـق، وأن (سـقط اللوى والدخـول وحومـل وتوضـح والمقـراة) الواردة في مطلع معلقته إنما هي أسماء أماكن معروفة بحوران ونواحيها"[٢٢].

وبذا أيضاً فإن عنصر (الصاحب، أو الصحبة) في قصة رحلته هـذه قـد يصحّ وجه تعليل لصيغة الخطاب المثنّى في مستهل الوقوف: "قفـا"، وكأنـه يخاطب نفسه، على طريقة التجريد، وصاحبه في هذه الرحـلة: (عمـرو بـن قميـئة)، (حيث الشفاء بالبكاء / المطر)، ثم في مستـهل المطـر: "أصاحِ"، (حيـث الشـفاء بالمطـر / الـبكاء). تدلّ على وجاهة ذلك كله قصيدته الرائية، التي قالها في رحلته تلك[٢٣]:

أأسمـاء أمسـي ودهـا قـد تغيّـرا	سنبدلُ إن أبدلـتِ بـالودّ آخَـرا
ألا هـل أتـاك والحـوادث جمّـة	بأن امرأ القيس بن تملكَ بيقَرا
تذكرت أهلي الصالحين وقد أتتْ	على خَمَلَي خوص الركابِ وأوجَرا
فـلمّا بـدت حَـوران والآل دونهـا	نظـرتَ فـلم تـنظر بعيـنيك مـنظرا
تقطّـعُ أسـبابُ اللـبانة والهـوى	عشـيّة جاوزنـا حمـاة وشـيزرا

...

عليها فتًى لم تحمل الأرضُ مثله	أبـرّ بميـثاق وأوفـى وأصـبرا
هـو المُنزل الآلاف في جوّ نـاعطٍ	بني أسدٍ حَزنًا من الأرض أوعِـرا
ولـو شاء كان الغزو من أرض حميرٍ	ولكـنّه عمْـدًا إلى الـروم أنفـرا

بكى صاحبي لمّا رأى الدرب دونهُ | وأيقــن أنّــا لاحقــان بقَيْصَــرا
فقـلـتُ لـه: لا تـبك عيـنك إنمـا | نحـاول مُـلْكًا أو نمـوتَ فـنُعذرا
وإنــي زعيـمٌ إنْ رجعـتُ مُمـلّكًا | بسـيرٍ تـرى مـنه الفـرانق أزورا
عـلى لاحـبٍ لا يُهـتدى بمـنارهِ | إذا سـافه العـود النـباطيُّ جَرجَـرا
على كل مقصوص الذنابى مُعاودٍ | بريد السرى بالليل من خبل بَربَرا
أقـبَّ كسـرحان الغضـى مـتمطرٍ | ترى الماء من أعطافه قد تَحَدرا

...

نشـيم بـروق المـزن أيـن مصـابُهُ | ولا شيء يشفي منك يا ابنة عَفْزرا

...

تبصَّر خليلي هل ترى ضوء بارقٍ | يضيء الدجى بالليل عن سرو حميرا

...

(أوليست هذه "قفا نبك"، بلحمها وشحمها؟! [*٦])... بلى..

أمّا الأماكن الأخرى المتفرقة – بعد (إكام وحامر) – التي صبّ عـليها الشـاعر جـام مطـره، فإنمـا عـبّر بهـا عن وعيده بحرب تشمل الجزيـرة مدمّـرة شـعواء لا تُـبقي ولا تذر، تأتي على ديار (بني أسد) و(غطفـان) – اللذين كان أبوه ملكا عليهما –: كالمجيمر، وأبان، وقطن، كمـا تـأتي عـلى غيرهـا من أجزاء الجزيرة العربية، التي كان أعمامه مـلوكًا عـليها، والـتي خذلـته عـن إدراك ثـأره واسـترجاع مُلك آبائه. وغـنيّ عـن الإشارة أن العـرب قـد عبّروا بالبرق والمطر أحيانًا عن نُذُر الشرّ والحرب والموت، قال امرؤ القيس[٢٤] :

أرقتُ لبرق بليل أهلْ ... يضيء سناه بأعلى الجبلْ
أتاني حديثٌ فكذّبتُهُ ... بأمر تزعزعُ منه القُللْ
بقتل بني أسد ربّهمْ ... ألا كل شيءٍ سواه جَللْ
فأين ربيعة عن ربّها ... وأينَ تميمٌ وأين الخولْ
ألا يحضرون لدى بابهِ ... كما يحضرون إذا ما استهلّ

فلوحة امرئ القيس الأخيرة إذن ما هي في حقيقتها إلا صورة عن ذلك الشاهد الذي عُثر عليه عند مقبرة إحدى الأسر الملكية الكندية في الفاو، مكتوب فيه، بلغة شعرية: "أعاذه بكهل ولاه وعثر . أشرق من كل ضيق ووني وشر. وزوجاتهم، أبداً من كل خسارة. وإلا فلتمطر السماء دمًا والأرض سعيرا!"[٢٥]. ومن خلال هذا يمكن فهم كيف صارت (المطر = أثر الشمس / اللات) ضدّاً (للعصم / الوعول = رمز القمر / كهل)، كبير معبودات كندة؛ وذلك لهذا التحوّل الذي صار الشاعر يرى فيه الضدّين الموت والحياة وجهين لعُمْلة واحدة، هي صراع الوجود، لا تكتمل دورتها إلاّ بضروب من عقر وتضحيات، كان الشاعر مضطرًّا إليها عبر قصيدته كلها. أو يمكن القول : إن ذلك يعبّر عن كفرانه الدينيّ - مع كفرانه السياسي - بعقيدة الجنوب، معتنقًا (سياسيًّا ودينيًّا) عقيدة الشمال، الغالب عليها تأليه الشمس (اللات)، التي ستمطر الجزيرة دمًا وسعيراً، وستقوّض رموزها الجغرافية والعمرانية والدينية، بما في ذلك الرموز الشمسية نفسها، إذ لن "تترك بها جذع نخلة.. ولا أطما".

وهذا يعني أن المعلّقة قد قيلت في ذلك التأريخ من حياة امرئ القيس. وهو استنتاج تؤيده القصيدة فنيًّا ومضمونيًّا. ففنيًّا باكتمال تجربة الشاعر الفنية، ومضمونيًّا باكتمال تجربته الحياتية، وما ينطوي عليه نصّ القصيدة من طابع حزين تبدّى في : الوقوف، والبكاء، والليل، وأنواع الهموم، وهي خلاصة تجربة الشاعر في نهاية حياته لا قبل ذلك. يضاف إلى هذا شهرة القصيدة بين العرب ومنزلتها الأثيرة فيهم، التي تشي بارتباطات دلالية لديهم - تتجاوز الأسباب الفنية - وإن لم يعها من جاء بعدهم. ولو تأمّل القارئ مكانة المعلّقات الجاهلية عمومًا من تجارب أصحابها، لبدت له بمثابة تتويج ختاميّ لتلك التجارب، إنْ من الناحية الفنية أو الحياتية.

وعليه يتبيّن أنه لا يمكن نكران قيمة الأماكن التوثيقية في القصيدة، أو حتى التخلّي عن مقولة إن القصيدة تحمل أصداء تجربة الشاعر الواقعية. ولكن أي مفهوم للوثائقية هاهنا وأي أصداء؟. إنها الوثائقية اللغوية الشاعرية الكامنة في المتخيّل المتحوّل؛ الوثائقية التي تنظر بشمولية إلى النصّ وسياقه، وإلى الشعرية الوظيفية للمفردات بينهما، لا وثائقية المطابقة القسرية المفترضة بين لغة الشاعر ومنطق الواقع؛ فتلك لعمري قاصمة الشعر!. لأنها إنما تنبني على أساسين باطلين : أوّلهما - اعتقاد بوحدةٍ علمية في النصّ، كأي وثيقة نثرية، وعدم استيعابٍ للتشتّت الظاهريّ الذي تنبثق من ثناياه جماليات النصّ الشعري ودلالاته الخاصة، وثانيهما - محاكمة لغة

الشعر إلى لغة النثر. وثمة يُصطَدم بغياب ذلكما الأساسين أصلاً من العمل الشعري - ناهيك عن تعدّدية الوقائع نفسها وتحوّلية الإحالات إليها - وساعتئذ : إمّا أن يُضحّى بالشعر، أو أن يُضحّى بقرائن الواقع، أو أن يُضحى بهما معا.



هـ - وختاما

أ. لقد طبعتْ حياة العرب قبل الإسلام الإنسانَ بطابعها الخاص، قلقًا في نفسه وذهنه، "لا أدريًا":

٤٥- وما أدري إذا يممت وجهًا	أريد الخير أيهما يليني
٤٦- أألخير الذي أنا أبتغيه	أم الشر الذي هو يبتغيني
٤٧- دعي ماذا علمتُ سأتّقيه	ولكن بالمغيّب نبّئيني[1]

في مجتمع قَبَليّ تحكْمه أعراف وتقاليد، تضيف على أسباب القلق في الحياة اليومية أسبابًا أخرى. كما تحكْمه أساطير وخرافات لا تُشبع نهم الذهن وعطش الروح إلى الفهم والقناعة والرضا. فإذا هي تستبدّ بالإنسان دواعي التساؤل والشكّ، لتبعده عن الاستمتاع بالحياة العابرة إلى التفكير في قضايا الإنسان الوجودية وكلّياته المصيرية. في الوقت الذي كانت الحياة الجاهلية قد طبعت ابنها بطابعها : قويًّا في تحدّي ظروفه تلك، في حزن ممضّ دفين، يمسّ أعمق مشاعره الإنسانية. ولعل في هذا كله سرًّا من أسرار خلود هذا الشعر وامتيازه على ما جاء بعده من شعر في الإسلام، فرغ فيه أصحابه كثيراً إلى همومهم الذاتية وملذاتهم الضيّقة. فالشعر الجاهلي - من هذا الوجه - يشبه حال الأدب اليوناني في معترك بيئته التي أشبهت - إلى حدّ ما - حياة العرب قبل الإسلام.

ب. وإن معلّقة امرئ القيس لتبدو مرآة لتساؤلات الفكر والروح تلك. تعكس نظرة إنسان العصر الجاهلي القلقة إلى الصراع الوجودي في الكون بين بواعث الحياة ودواعي الفناء، معبّراً عنها عبر نقلات خمس بين لوحات المعلّقة (الأطلال - الأنثى - الليل - الفرس - المطر). يستوظفها الشاعر للتعبير عن تجربته الفردية، ثم يسقطها على عموم التجربة الوجودية. حيث تدور القصيدة دورتها من الأطلال إلى الأطلال، حينما لا يمسي الماء نفسه (وهو عنصر الحياة الأوّل) خيرًا كلاً وخصبًا ونعمة، إلا بما هو في الوقت ذاته : دمار وهلاك ونقمة وأطلال أيضا :

١

١- قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ   بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

....

٦- وإن شفائي عبرة مهراقةٌ   وهل عند رسم دارس من معوّلِ

٢

٧- كدأبك في أمّ الحويرث قبلها   وجارتها أمّ الرباب بمأسَلِ

....

٣٢- كبكر مقاناة البياض بصفرة   غذاها نمير الماء غير المحلّلِ

٣٤- وجيدٍ كجيد الرئم ليس بفاحشٍ   إذا هي نصّته ولا بمعطّلِ

....

٣٨- وتعطو برخص غير شثن كأنه   أساريع ظبي أو مساويك إسحلِ

....

٣٩- تضيء الظلام بالعشاء كأنها | منارة مُمْسَى راهبٍ متبتّلِ
....

٣ | ٤٤- وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله | عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي
....

٤٩- وقد أغتدي والطير في وكناتها | بمنجردٍ قيد الأوابد هيكلِ
٥٠- مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معًا | كجلمود صخرٍ حطه السيل من علِ

٤ | ....

٥٦- له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ | وإرخاء سرحانٍ وتقريب تتفلِ
....

٦٧- أحارِ ترى برقًا أريك وميضه | كلمع اليدين في حبيٍّ مكللِ
٦٨- يضيء سناه أو مصابيح راهبٍ | أهان السليط في الذبال المفتّلِ

٥ | ....

٧٠- وأضحى يَسُحُّ الماء عن كل فيقةٍ | يكبُّ على الأذقان دوح الكنهبلِ
٧١- وتيماء لم يترك بها جذع نخلةٍ | ولا أطمًا إلا مشيدًا بجندلِ
٧٤- وألقى بصحراء الغبيط بعاعه | نزول اليماني ذي العياب المخوّلِ

....

٧٧- وألقى بيسبان مع الليل بركه   فأنزل منه العصمَ من كلّ منزلِ

ج. إن هذا المزاج شِبه العدميّ - برموزه المختلفة - كان وراء بناء القصيدة على هذا النسق. في وحدةٍ أفضت إلى نهاية منطقية تمامًا، وفق تصوّرات الشاعر وثقافته. وهي وحدة ذات بنية رؤيوية، تبدو إنسانيّة عامّة؛ إذ يمكن- على سبيل المثال - أن تقارن في الشعر الحديث بقصيدة "الأرض اليباب" لـ (ت. س. إليوت ١٨٨٨ - ١٩٦٥)، التي تتكون كذلك من خمس وحدات، تفضي في وحدتها الرابعة - تمامًا كما أفضت معلّقة امرئ القيس - إلى: "الموت بالماء"، ثم في وحدتها الخامسة إلى: : "ما قاله الرعد".

د. ومن ثم فإذا كان كثير من القصائد الجاهلية يبدو واقفا في منتصف الطريق - حسب زعم (مونرو)[٢] - لأن خواتيم القصائد الشفاهية عمومًا تميل إلى "عدم الاستقرار وإلى أن تكون أكثر اختلافا من مطالعها"، نتيجة اعتماد النصّ على الصوت البشري في تأثيره الغنائي على السامعين، إضافة إلى حرص الشاعر في لحظة ما على سرعة إنهاء قصيدته حين يخشى ضجر الجمهور، فإن هذه القراءة في معلّقة امرئ القيس تكشف عن خلاف ذلك. وإذا كان (آربري) كذلك وغيره من الباحثين قد زعموا مثل تلك الخاتمة الفجائية، في قصيدة امرئ القيس تحديداً[٣]، فإنما ذلك منهم ترديدٌ لملحوظة (ابن رشيق)[٤] العتيقة، بمعياريتها

الظاهرية الخطابية، حينما ذهب إلى أن امرأ القيس ممن "يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلّقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتوراً كأنه لم يتعمّد جعله خاتمة"، وأنه في معلقته "لم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلّقات، وهي أفضلها".

هـ. وهكذا فإذا كان الإلحاح في تطلّب الوحدة قد بات من مخلفات الطرح الأساسي في رومانسيات القرن التاسع عشر حول "الوحدة العضوية"[٥]، فإن قضية وحدة النصّ عمومًا ليست في النهاية إلا قضية قراءة. والحديث عن تفكّك القصيدة الجاهلية وافتقارها إلى الوحدة، كثيراً ما تنجم أحكامه - إضافة إلى أسباب الجهل بالسياق الثقافي للنصّ - عن خلطٍ أساس بين الوعي بـ(الفن) والوعي بـ(العلم)، أي بين طبيعة العملً الشعري بوصفه عملاً فنيًّا، مليئًا بالثغرات والقفزات، الأصيلة في هويته - بما أنه لغة هذه النفس المتقلبة بأهوائها وخواطرها، التي تنبعث انبعاث الرؤى والأحلام، والتي تحتاج إلى من يعْبرها ويفسّرها - وبين طبيعة غير الشعر من الكلام، ذي المنطق الذهني المنتظم. والمفارقة هنا أن أحكام هذا المنطق النثري العلمي على الشعر القديم هي ذات أحكامه على الشعر الحديث والفن الحديث.

و. وجدير بالتأكيد أن "قفا نبك" قد جاءت تحمل أهم رموز القصيدة

الجاهلية النمطية الرئيسة، في بناها الجزئية والكلية، فإذا كانت الصور المختلفة للأمومة أو الخصوبة مثلاً قد جمعها العرب "كالمهاة والغزالة والحصان من الحيوان، والنخلة والسمرة من النبات، والمرأة من الإنسان، فجعلوها رموزاً مقدّسة للشمس الأُمّ" - كما يشير (البطل)[٦] - فإن هذه كلها قد حوتها "قفا نبك" وزيادة؛ بحيث يمكن القول إن ما في الشعر الجاهلي كله ليس إلاّ تنويعات على تلك الأقانيم الرمزية التي رصدت وحللت في معلّقة امرئ القيس. ومن ثمّ جاء مركّب القصيدة في لوحاته الخمس يشخّص نموذجًا يماثل ما تصفه (سوزان ستيتكيفيتش)[٧] عن (الشعائر الموسمية) بأوجهها الثلاثة الزراعي والجنسي والتضحية بالدم. الأمر الذي يمنح معلّقة امرئ القيس قيمتها المفتاحية الخاصة لدرس الشعر القديم.

ز. ويجدر بالدارس كذلك أن يسجّل هنا أن هذا الإحكام في شبكة علاقات النصّ الإشارية - بأسرارها النصوصية والرمزية والأسطورية - هو خير ما يمكن الركون إليه لتوثيق انتماء مثل هذه القصيدة إلى شاعر جاهلي اسمه (امرؤ القيس)، شُهر لدى العرب بطبقته الفنية الأولى.

ح. إن مراعاة جذور الصور الميثولوجية في القصيدة الجاهلية يمدّها بشبكة روابطها، فيُستطاع بوساطتها تأمّل الدلالة الشعرية. إضافة إلى أنها تكشف البيئة التي صدر عنها الشاعر والفكر الذي كان ينتمي إليه. ليمنحها ذلك بالمقابل قيمتها المفتاحية

لدرس الثقافة الميثولوجية للعصر، تلك الثقافة ذات الطابع الوثني السائد، التي قد لا تخلو من ملامح مجوسية، وأخرى نصرانية، وربما يهودية*. ومن هذا المنطلق فلدارس أن يربط الجاهلية الأخيرة بالجاهليات العربية الأولى، منذ ما يسمّيه (نجيب البهبيتي) "المعلّقة العربية الأولى"، عانيًا "ملحمة جلجامش" تحديدا. غير أنه يتحتّم علميًّا مراعاة التطوّر الطبيعي والتاريخي الذي يشهد به تطوّر القصيدة الجاهلية نفسه، منذ امرئ القيس إلى لبيد بن ربيعة، بحيث يُستضاء بتراث الميثولوجيا العربية لفهم رواسبها المشكِّلة للقصيدة القديمة؛ في حذر من مغبّة التعميم أو الخلط بين ما كان أصلاً وما تحوّل إلى محض أثر راسب. مثلما أن لدارس آخر في هذا المضمار أن يرى مثلاً في عقائد العرب في النجوم والكواكب تفريعات شبيهة بعناصر الصورة الشعرية، من قبيل ما يفعله (نصرت عبدالرحمن) في ربطه صور الحيوان في القصيدة الجاهلية بعقائد العرب حول النجوم المسمّاة باسم تلك الحيوانات، لولا أنه بذلك - على افتراض صحة أطروحته - يبدو قد انشغل بالفرع عن الأصل الأوّل المشترك، المتمثّل في الأقانيم الثلاثة للعقيدة العربية (الشمس والقمر والزُّهرة)، التي يظهر تعلّقهم بها في مختلف عناصر تجربتهم الثقافية، وأنّ ربط هذه الأقانيم بنظائرها في واقعهم - كما تدل مكتشفات الآثار الأخيرة - كان أسبق لديهم من انتقال الصورة إلى تخيّل النجوم وتسمياتها وما حيك عليها من أساطير.

ط. ولعله قد اتضح من خلال هذا المشروع القرائي ما يمكن منهاجيًّا أن تقدّمه مكتشفات الآثار لدارسي الأدب من مداخل قرائية جديدة، تثري ببراهينها العلمية المادية تحليل الشعر القديم ونقده. إلاّ أنه لا بد من التذكير بأن هذه القراءة ليست إلاّ مدخلاً في مشروع يهدف إلى إعادة استكشاف الشعر القديم في ضوء معطيات البحوث الأثرية والميثولوجية الحديثة .

ثانيًا - مفاتيح القصيدة الجاهلية

(من الاستقراء إلى التنظير *)

أ - التصنيف:

١- الكواكب والنجوم : مفتاح الشمس
مفتاح القمر
مفتاح الزهرة

٢- المكان : مفتاح الطلل
مفتاح المكان

٣- الحيوان : مفتاح الناقة
مفتاح الفرس
مفتاح الثور الوحشي

* بعض هذه المفاتيح لا ترد في معلّقة امرئ القيس (محور القراءة)، لكنها وردت فيها أصولها أو مرادفاتها، كما أشير إلى ذلك في أثناء القراءة.

مفتاح حمار الوحش
مفتاح المها
مفتاح الغزال
مفتاح الظبي
مفتاح الظليم
مفتاح البَيضة
مفتاح الدرة

٤- النبت والشجر : مفتاح النخل
مفتاح السمُر

٥- الجو - الطبيعة : مفتاح المطر
مفتاح الماء

٦- الإنسان : مفتاح المرأة (وأسمائها)

٧- مفتاح الخمر

٨- مفتاح البناء (جدليّة الفناء والحياة ، وتداعي الصور)

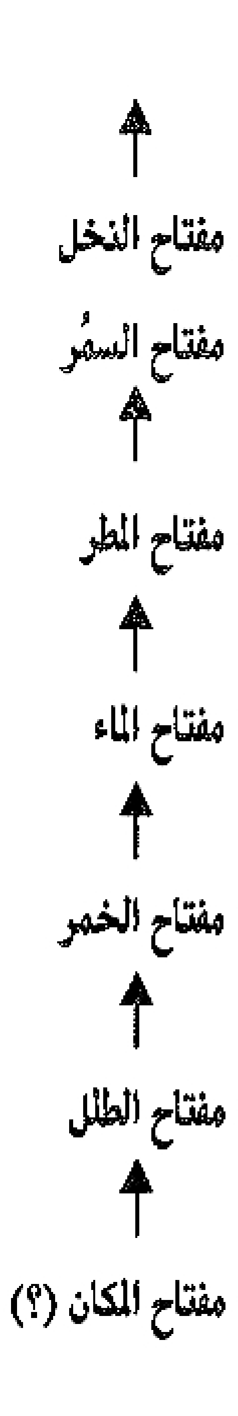
بـ - التسلسل :

(شكل ٢)

تجربة الإنسان الوثني الشعرية
(من خلال القصيدة الجاهلية*)

(١ مفاتيح الشمس)	(٢ مفاتيح القمر)	(٣ مفاتيح الزهرة)	(٤ مفاتيح البناء)
مفتاح الأنوثة	مفتاح الذكورة	مفتاح الأنوثة	مفتاح ثنائية
(الأمومة)		(البكورة)	(الموت – الحياة)
مفتاح المرأة	مفتاح الثور الوحشي	مفتاح المـرأة	مفتاح تداعي الصور
مفتاح الغزال	مفتاح حمار الوحش	مفتاح الدرة	
مفتاح الظبية	مفتاح النـاقة	مفتـاح البَيضة	
مفتاح المهاة	مفتاح الظليم (؟)		
مفتاح الفرس			

* الإشارة (؟) للتنبيه إلى أن إدراج المفتاح في مكانه محض احتمال، أو أنه قد يحمل دلالات لغوية متحوّلة، كأسماء "الأماكن" تحديدا.


مفتاح النخل
مفتاح السمُر
مفتاح المطر
مفتاح الماء
مفتاح الخمر
مفتاح الطلل
مفتاح المكان (؟)

هوامش البحث

فــرش

١) الرؤى المقنّعة : نحو منهج بنيوي في دارسة الشعر الجاهلي : ١١٤.

٢) كبحثها:

PRE- ISLAMIC PANEGYRIC AND THE POETICS OF REDEMPTION : ***MUFADDALIYAH 119 OF ALQAMAH AND BANAT SUAD OF KAB IBN ZUHAYR.***

٣) ينظر : القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي : ١٤٥ – ١٤٦ .

٤) م.ن : ١٣٧.

٥) ينظر : م.ن : ١٤١ – ١٤٥.

٦) ينظر : م.ن : ١٢٥، ١٣٨.

٧) ينظر : م.ن : ١٣٩ – ١٤٠.

٨) ينظر : م.ن : ١٤٣.

٩) ينظر مثلاً : الروسان : القبائل الثمودية والصفوية : ٤٢٧ – ٤٢٩.

١٠) ينظر : م.ن : ١٤٣ – ١٤٩، ٤١١ – ٤١٢.

١١) ينظر مثلاً : – LORD : The Singer of Tales

– ومونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي.

١٢) ينظر : ابن قتيبة : الشعر والشعراء : ١ /١٢٧ – ٠٠٠ .

٥) والاعتماد على مرويات مرجوحة كان يسهم في توجيه التفسير وجهاته البعيدة، فبالإضافة إلى مقطع الذئب يُنظر مثلاً ما تبنيه الباحثة على بيت "المكاكي الثملة"، الوارد في بعض الروايات في نهاية المعلّقة، (القراءات البنيوية : ١٤٣ – ١٤٤). على أن البيت – مع افتراض صحته – لا يحتمل بالضرورة تفسيرها الذي سعت إليه. (وقارن : أبا ذيب: ١٩٨).

٢٠) أفيكون من مؤكدات هذه التهمة، ذلك الصمت الذي واجه به الأستاذ (الأنصاري) بعض أسئلة الباحث المتواضعة لإجراء هذا البحث؟! ،(تنظر الرسالة في ملاحق الدراسة)، على الرغم من التقدّم

إليه بهما مرتين عبر الناسوخ، كانت أولاهما بتأريخ ٢٥ / ٧ / ١٤١٨هـ، وذلك بناء على اقتراحه هو.

ب - الدخول إلى القراءة

١) ينظر : الأسد : مصادر الشعر الجاهلي : ١٦٩ - ١٧٢، وضيف : العصر الجاهلي: ١٤٠- ١٤١، والبهبيتي : المعلّقة العربية الأولى : ١ /٢٩ - ٣٠.

٢) اعتمدت معلّقة امرئ القيس حسب رواية (الأصمعي)، الواردة في (الشنتمري : أشعار الشعراء الستة الجاهليين : ١/ ٢٩- ٤٠)، أمّا المعلقات الأخرى فحسب رواياتها في دواوين الشعراء بطبعاتها المبينة في قائمة المصادر، في حين أن معلّقة (عمرو بن كلثوم) برواية (القرشي : جمهرة أشعار العرب: ١/ ٣٨٨- ٤١٥).

٣) ينظر مثلاً : أبو ذيب : ١٣٢ - ١٣٣، مشيراً إلى: **Arberry: The Seven Odes**

*) كانت دراسة المعلّقات قد أدّت الباحث إلى هذه المحاولة في تجريد بنياتها حسب المنظومة المبيّنة، وذلك قبل أن يكون قد اطّلع على محاولة (عدنان حيدر) في تصنيفه معلّقة امرئ القيس إلى ما يسميه (فقد- توسط - فقد - تصفية)، أو على تفاصيل خطة (فلاديمير بروب) في تعامله مع الحكايات الروسية، الذي أقام حيدر دراسته في ضوئها، (ينظر نقد منهجه عند: ستيتكيفيتش (سوزان): القراءات البنيوية : ١٢٠- ١٠٠).

ج - القراءة التفصيلية

١- لوحة الفقد:

١) ينظر : شرح ديوان امرئ القيس : ١٤٢ /١، ٢٠٨ /١.

٢) م.ن : ٢٠٠ /١.

٣) الجمحي : طبقات الشعراء : ٤٢، وابن قتيبة : الشعراء : ١ /١٢٧ - ١٢٨.

٤) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٦١.

٥) امرؤ القيس : ٤٧ /١ .

٦) ديوان عبيد بن الأبرص : ١٠٦ /٨.

٧) ينظر : إعجاز القرآن : ١٦٠.

٨) ينظر : ديوانه : ٥٢ – ٥٣.

٩) ينظر : شرح ديوان لبيد : ٣٠٠ /١٤.

١٠) ينظر : ابن منظور : لسان العرب، والفيروزآبادي : القاموس: (سقط)، (لوي)، (دخل) (حمل)، (وضح)،(قرا).

١١) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٣١.

١٢) ينظر : بافقيه وآخرون : مختارات من النقوش اليمنية القديمة : ٦٠.

١٣) ينظر : الأنصاري : م.ن : ١٦ ، وبافقيه وآخرون : ٤٧ – ٤٨، ٢٢٠، ٢٢٥.

١٤) ينظر مثلاً : بافقيه وآخرون : ٦٠ .

١٥) ينظر : القراءات البنيوية : ١١٦.

١٦) امرؤ القيس : ٢١٥.

١٧) ديوان الحارث بن حلّزة : ٢٠ /٤.

١٨) ينظر : ابن جنيدل : عالية نجد : ٢ /٥١٣.

١٩) ينظر : ابن بليهد : صحيح الأخبار : ١ /١٦.

٢٠) ينظر : معجم البلدان: (قرقرى).

٢١) المجاز بين اليمامة والحجاز : ٣٩ – ٤٠.

٢٢) ينظر : البكري : معجم ما استعجم: (الدخول)، وابن خميس : ٨٦ – ٨٨.

٢٣) ينظر : ٧٨ – ٧٩.

٢٤) أفاد الباحث في تحديد هذه المواضع من الاستعلام الشخصي من (الأستاذ الدكتور ناصر بن سعد الرشيد)، وهو من أبناء تلك المنطقة، ويروي عن أبيه الذي ذكر أنه وقف على تلك المواضع . وكذلك أفاد الباحث مما ساقه الرشيد في محاضرة قدّمها في إحدى حلقات "ندوة النصّ" في قسم اللغة العربية، خلال شهر شعبان ١٤٢٠هـ، عن "المواضع الواردة في معلّقة امرئ القيس". (وينظر: التعليق (٥٠) أدناه).

٢٥) ينظر : ابن بليهد : ١ /٢٠.

٢٦) ويقارن : الأنصاري : أضواء جديدة على دولة كندة : ٣ – ٥، في ربطه الأماكن في "قفا نبك" بالأماكن التي كان يرتادها امرؤ القيس في نطاق دولة كندة، متكأ على تحديد البلدانيين (ابن بليهد، والبكري، والهمداني) سقط اللوى، والدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة، ومأسل، ودارة جُلْجُل .

٢٧) ينظر : م.ن : قرية الفاو : ١٦.

٢٨) ينظر : المعيقل : وادي السرحان : ٥٣٥، عن :

Irfan Shahid, "Byzantium and Kinda" in Byzantium and the Semitic Orient before the Rise of Islam (London, Variorum Reprints, 1988), pp. 57- 58.

٢٩) ينظر : الأصفهاني : الأغاني : ٩ /٨٤.

٣٠) ينظر : م.ن : ٩ /٨٦.

٣١) ينظر مثلاً : ابن قتيبة : الشعر والشعراء : ١ /١٠٥ – ١٠٠ .

٣٢) ينظر : ابن منظور: (رأم).

٣٣) العهد القديم : نشيد الأنشاد : الإصحاح الثالث، والرابع، والثامن.

٣٤) ينظر : ١٦٣ /١ .

٣٥) ينظر : الشنتمري : ج١ /ص١٥١ /١٤ .

٣٦) ابن منظور: (دخل).

٣٧) ينظر : ديوان ابن مقبل : ٢٦٩.

٣٨) ينظر : تاريخ المستبصر : ١٤٩ – ١٥٠.

٣٩) ينظر : ابن منظور: (غزل). وقارن : جواد علي : المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام : ٩ /٥٠ – ٠٠، وزكي : الأساطير: ٨٣، ونصرت عبدالرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي : ١١٤ – ١٢٠.

٤٠) ينظر : ابن منظور : (ظبا).

٤١) السيرة النبوية : ١ /١٤٦ – ١٤٧.

٤٢) ينظر : تضحيتهم للعزى بالأطفال : جواد علي : ٦ /١٧٠ – ١٧١، ٣٢٩، وابن منظور: (عتر)، وضيف : ٤١ ، ويقارن : حتي : تاريخ سورية ولبنان وفلسطين: ١/ ١٢٧– ١٢٨ .

٤٣) ينظر : امرؤ القيس : ١٦٣ /١ – ٢، ١٠٢ /٣، ٢١٢ /٥، وطرفة : شرح ديوان طرفة: ١٤٥ /٣ – ٠٠، والحارث بن حلّزة : ٣٦ /٧٣، وعنترة : ديوان عنترة: ٢٧٠/ ٣–٤، وعلقمة : ١٥١ /١٤، والنابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني : ١٠٦/ ٥–٧، ١٠٧/ ١–٥، والأعشى : شرح ديوان الأعشى : ٦١/ ١٠–٢١، ١١٠/ ٨– ١٠، ٢٤٥/ ١٠– ١١، ٢٧٠/ ٦، وابن مقبل : ٢٦٩.

٤٤) ينظر : الحمود : الشواهد الأثرية : ١٠٧، ٦٣ – ٦٥، ٢٠، والروسان : ٤٥٤/ صورة ٣.

٤٥) ينظر : خان : الأساطير العربية قبل الإسلام : ٨١.

٤٦) ينظر : البكري : (غزال)، و(فيف)، و(قرن)، والحموي : معجم البلدان: (الغزيل)، و(قرن).

٤٧) ينظر : ١٠٦ – ١٠٧ /٦٣ – ٦٦.

٤٨) ينظر : ١٨٣ /٦ .

٤٩) ينظر : م.ن : ١٣٠ – ١٣١.

٥٠) ينظر : المميز، والذييب : النقوش والرسوم الصخرية بالجواء : ١١٦ (مجلة الدارة، ع ٢ : ١٤١٨هـ).

٥١) ينظر : م.ن : ١٨٣ /لوحة ٤، ٢٠٠ /شكل ٧ /١ – ٢.

٥٢) ينظر :الأنصاري : قرية الفاو : ٧٦ – ٧٧.

٥٣) ينظر : البطل : الصورة في الشعر العربي : ١٢٤، عن :

James, E. O. : the Beginnings of Religion: p. 87.

وحسني (إيناس) : ديانة الساميين (عرض كتاب)، مجلة قرطاس : ص٦ – ٩، ع٣٩، إبريل : ١٩٩٩م .عن : سميث (روبرتسن): ديانة الساميين، (ترجمة عبدالوهاب علوب، ط .المجلس الأعلى للثقافة – مصر : ١٩٩٧م).

٥٤) ينظر : كشاجم : المصايد والمطارد : ٢٠٩.

٥٥) ينظر: امرؤ القيس مثلاً : ٢٠١ /٣، مقارنًا بالأعشى:٩٣ /٣٤، ٢٤٧ /٦، ٢٥٧/ ٩، ٣٣٣ /٤ – ٥.

٥٦) ينظر : ٣١٢ /١٠ – ١١، ٣٣٣ /٤ . وينظر في هذا : ابن قتيبة : الأشربة: ٦٦ – ٠٠.

٥٧) ينظر : ابن قتيبة : الشعراء : ١ /١١٦، والأصفهاني : ٩ /٨٦.

٥٨) ينظر في هذا مثلا : الرحيلي : مقدّمة ترجمته لدراسة ستيتكيفيتش بعنوان: "القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي": ١٠.

٥٩) الشنتمري : ١ /٣٩، وديوان امرئ القيس : ٥٧ /٧.

٦٠) عن فكرة النماذج العليا، (ينظر : هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ١/٢٤٥- ٢٤٦).

٦١) ٣٦ / ٧٣ .

٦٢) ينظر : ابن منظور : (عتر).

٦٣) ينظر : ابن قتيبة : الشعراء : ١/ ١٠٧ .

٦٤) امرؤ القيس : ٦٧ /٣، ٢١٢ /٥ .

٦٥) م.ن : ٢١٤ /٦ .

٦٦) ينظر : ١٥٨ /٣، ٢٢٤ /١٨، ٣١٢ /٨.

٦٧) ينظر مثلاً : سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ..في الشعر خاصة: ١٥١ - ١٥٤، ٣٠٥ - ٣٠٦، والملا : الإبداع والتوتر النفسي - دراسة تجريبية: ٦٦ .

٦٨) تنظر : زيادات ديوان عنترة : ٣٣٨ /١٩ /٢.

٦٩) ينظر : ابن منظور: (نقف).

٧٠) ينظر : ابن قتيبة : الشعراء : ١ /١٢٩ .

٧١) ينظر : ابن منظور: (سمر).

٧٢) امرؤ القيس : ١٢٢ /٥ .

٧٣-٧٤) ابن منظور: (فيص).

٧٥) ينظر : البطل : ٥٧.

٧٦) ينظر : ٥١.

٧٧) ينظر : ابن قتيبة : م.ن .

٧٨) شرح شعر زهير بن أبي سلمى : ١٠١ /١، ١٠٢ /٥ .

٧٩) امرؤ القيس : ٢١٢ - ٢١٣ /٦، ١.

٨٠) ينظر : ابن منظور: (نصب)، ووهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: (النصب).

٨١) ينظر : الباقلاني : ١٦٠ - ١٦١، وأبو ذيب : ١٢٤، ١٢٩.

٨٢) الثعالبي : الأشباه والنظائر : ٢٠٤.

٨٣) ينظر : ابن منظور: (عفا).

٨٤) م.ن.

٨٥) امرؤ القيس : ٢٠٨ /١ – ٢، وينظر : ٢١٠ /٦ كذلك.

٨٦) ينظر مثلاً : الأنصاري وآخران : مواقع أثرية : ٤٣ – ٤٤، وملحق الأشكال والصور من الكتاب نفسه.

٨٧) ينظر : الأنصاري : م.ن : شكل ٢٧ : ص ٨٠، وغيره.

٨٨) ابن منظور: (رسم).

٨٩) ينظر : البهبيتي : المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين: ٦٠– ١٢٤، والأسد : ٤١ – ١٠٠، والروسان : ٤٤٩ . وينظر: خطاب الباحث إلى الأنصاري: (ملاحق الدراسة).

٠) يشير (مكّي : امرؤ القيس أمير شعراء الجاهلية : ١٨٩ – ٢٠٦) إلى ثلاثة أساتذة لامرئ القيس في الشعر، هم: (زهير بن جناب الكلبي المذحجي القضاعي – ٥٦٤ م)، و(أبو دؤاد جارية بن الحجاج الإيادي – ؟)، و(عمرو بن قميئة التغلبي – ٥٤٢ م)، خادم أبيه أو حاجبه، وصاحب امرئ القيس إلى قيصر . ويشار كذلك إلى أستاذ رابع، هو خاله (المهلهل عديّ بن ربيعة التغلبي – ٥٢٥م)،(ينظر : الزركلي : الأعلام : ٢/ ١١، ٤/ ٢٢٠).

٢٠) وإن كان أعراب (كلب)، في ما ينقل عنهم (هشام بن السائب الكلبي) ، "إذا سُئلوا بماذا بكى ابن حمام الديار؟، أنشدوا خمسة أبيات متصلة من أوّل: "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل"، ويقولون: إن بقيتها لامرئ القيس"، (ابن حزم : جمهرة أنساب العرب : ٤٥٦). على أن التكثّر من الشعر كان من سبل النحل، وقد كان هشام بن محمد بن السائب الكلبي نفسه، وكذلك أبوه، عرضة لتهم الوضع المتبادلة بين الرواة، (ينظر مثلاً: ضيف : ١٥٥ – ١٥٦، مقارنًا بالبهبيتي : المدخل : ٨٨ – ٩٠، ٩٤ –٩٦، ١٢٠).

٣٠) تجدر الإشارة، في موضوع المقدّمة الطللية، إلى الدراسة القيّمة التي كتبها (ستيتكيفيتش (جاروسلاف Jaroslav Stetkevych) بعنوان - TOWARD AN ARABIC ELEGIAC LEXICON: The Seven Words Of The Nasib". وقد أجرى فيها بحثًا تاريخيًا لغويًا، مقارنًا سبع مفردات نمطية، هي: (طلل، دار، ربع، نُؤي، دِمنة، أثافي، سؤال) . ومع انحصار هذا البحث في (مقدّمة القصيدة الجاهلية)، فإن المؤلف قد أغرق في تحليل العلاقات اللغوية لمفرداته السبع ومقارنتها، إغراقًا هو إلى فقه اللغة أقرب منه إلى درس دلالات الشعر .على أن تلك المفردات التي ركّز عليها – وبالرغم من نمطيّتها في الشعر الجاهلي – ليست بمطّردة لدى الشعراء؛ فها هو ذا امرؤ القيس في مقدّمة معلّقته لا يستخدم أي واحدة منها، وحين يقف على الدار تراه يستبدل بكلمة "دار" كلمة "منزل".

٤٥) وهو ما يلمحه بعض القدماء، على نحو ما، ولا سيما باضطراب العلاقة بين أسماء الشعر وأسماء الجغرافيا، ينظر مثلاً خبر (ابن المناذر) : (الأصفهاني : ١٨ /١١٤-١١٥).

٥٥) كان قد استعلم الباحثُ عن بعض هذه الأماكن من (الأستاذ الدكتور ناصر بن سعد الرشيد)، وهو من أبناء تلك المنطقة، ثم بعد أن أنجزت هذه القراءة، قدّم الرشيد محاضرة في إحدى حلقات "ندوة النصّ" في قسم اللغة العربية، خلال شهر شعبان ١٤٢٠هـ، عن "المواضع الواردة في معلّقة امرئ القيس"، اجتهد فيها لتقريب الشقّة بين ما يشير إليه الشاعر من مواضع وما يعرف من جغرافيا الواقع، بهدف حدّده وهو: معرفة أين كان امرؤ القيس يقف حين قال قصيدته؟ . إلا أنه، وقد أعيى عليه التوفيق بين المواضع الواردة في صدر المعلّقة وعجزها، لتباعدها جغرافيًّا، يذهب إلى استنتاج غريب : أن المعلّقة، قد تكون قصيدتين، تنتهي الأولى بنهاية البيت ١٧، وتبدأ الأخرى ببداية البيت ١٨ . ولا بأس هنا أن يخالف الباحث أستاذه، ليزعم أن منهاج التمسّك هذا بواقعيّة الإشارات الشعرية لا تنحصر خطورة نتائجه على إفقار شعرية النصّ، بتحويله إلى محض وثيقة واقعية، وإنما ستتجاوزه إذن إلى تمزيق النصّ إربًا في سبيل التحقيق الجغرافي، وإن كان النصّ في شهرة" قفا نبك "وفي مكانتها من الذاكرة العربية . على أن تنائي المواضع الشعرية ظاهرة شائعة في الشعر القديم، طالما حيرت البُلدانيين، (وينظر في هذا مثلاً : الفيفي : شعر ابن مقبل : ٢٤٥ - ٥٠٠)، ناهيك عن تعدّد الأماكن باسم واحد أو تعدّد الأسماء لمكان واحد، مما سمّاه (الحموي : المشترك وضعًا والمفترق صقعا)، وسمّاه (ابن بليهد : ما تقارب سماعه وتباينت أمكنته وبقاعه). وما هذا إلا مؤكّد على مشروعية قراءتنا هذه في أسماء الأماكن، بما هي – قبل كل شيء – مفردات شعرية، يصرّفها الشاعر وفق مقتضياته الدلالية، من فنية أو رمزية، كحال كل ما تحوّل عن طبيعة الواقع إلى طبيعة الفن.

٦٥) ويشير (جواد علي : ٣ /١٢٨ - ١٣٠، ٣٧٠ - ٣٧٢، ٤ /١٦٦) إلى أن قيصر الروم الذي قصده امرؤ القيس مستنجداً هو (يوسطنيانوس Justinianus - ٣٨٢ق.هـ = ٥٦٥م) ، معاصر (كسرى أنو شروان - ٥٧٩م)، وذلك حوالى سنة ٥٣٠م، وأنه توفي في أثناء عودته بين ٥٣٠ و ٥٤٠م .

٧٥) وقرن ظبي: "ماء فوق السعديّة، وقيل : جبل (لبني أسد) بنجد" : (الحموي: (قرن)). ويرى (ابن جنيدل : ٣ /١٠٦٧ - ١٠٧٠) أنه ما يعرف اليوم بـ"قرن وعلة"، في بلاد قشير قديمًا، بلاد قحطان حديثًا، تابعٌ للقويعية، على ١٣٠ كيلاً جنوباً عنها .

٨٥) ومع أن تالب رمز قمري، إلاّ أن في وصفه ما يدلّ على ازدواج الرموز القمرية والشمسية فيه، من خلال : رأسي ثور ونخلتين . وقد عثر على النقش في بيت دغيش (ح د ق ن قديمًا) – وهي (حدقان)، الواقعة في طرف الرحبة الشمالي – ويعود إلى عصر ملوك سبأ .هذا، ويضاف "تالب" عادة إلى "ريام"، فيقال: "تالب ريام"، و(ريام) هي (ت ر ع ت قديمًا)، وهو جبل فيه معبد

الإلـه تـالب، وقد عُدّ سيّداً لمنطقة (ترعة)، أو "بعل ترعت"، (ينظر: بافقيه وآخرون: ١٣٢، ١٣٤، ١٢٨، ١٣٠). ويشير (الهمداني : صفة جزيرة العرب : ٢٦٨) إلى أن "رياماً" اسم مكان من مواضع العبادة في بلاد همدان. ويذكر (الكلبي : الأصنام : ١١): أن "رياماً" كان بيتاً لحِمْير بصنعاء يُعظّمونـه، ويـتقرّبون عنده بالذبائح. وفي الوقت نفسه فإن تالب معبود قبيلة تسمى (بني يرم)، كما يرد في نقش محفور على نُصب، عثر عليه في ريام، يعود إلى عصر ملوك سبأ وذي ريدان، (ينظر: (بافقيـه وآخـرون : ١٢٨). ويذكر (الهمداني : الإكليل : ٣٧ – ٣٨) أن تالب هو: تألب ريام بـن شـهران بـن نهفان بـن بتع بـن همدان. وقد عُدّ (تألب) في بعض المصادر الإسلامية ابن (ريـام)، وهـو زوج (تـرعة) .وهـناك باسم "رئـام": بطن من مَهرة بن حَيْدان بن عمرو بن الحاف (الحـافي) بـن قضاعة، مـن القحطانيـة، وكـانوا على ساحل بحر عُمان،(ينظر : كحالة : معجم قبائل العرب : (رئام)). ومن هذا تُستشف علائق عقيدة طوطمية وراء "تالب" و"رئام".

٩٠) وإذا صح الشعر لـه، فما تشبيهه الناقة بالظبية المغـزل إلاّ عـلى غـرار تشبيهها بالمهاة ذات الفرير، (في معـلّقة لـبيد مثلاً)، أي في رمزية شمسية، تقابل الرمزية القمرية حين تشبّه بالثور الوحشي، وقد يزدوج التشبيه كما تزدوج العقيدة.

١٠٠) تـنظر صورة (امرئ القيس: ٥٧ / ٦)، أخذاً بأن معنى "بُقْع" هناك، جمع أبقع، وهو الظبي الذي في جلده بُقَع، كما قال الشارح .مع أن البيت لا يقتضي هذا المعنى بالضرورة، وإنما يحتمل أن يكون المقصود بالبُقْع بقر الوحش.

١١٠) يصـوّر (يوريـبيديس) في مسرحية "إيفيجينيا في أوليس" تضحية الإغريق بغزالة من أجل إبحار أساطيلهم إلى طروادة، وذلك بعد أن كانت الأضحية المطلوبة هي إيفيجيـنيا Iphigenia بنت أغاممـنون، لكن أرتميس (التي كان اليونان يمثّلونها بعذراء إلى جانبها غزالة، وهي عندهم رمز لـلقمر ورقيـبة المواليد لعلاقـة القمـر بـالحمل والـولادة، بينما هي عند أهل قرطاجة تقابل اللات، (يـنظر : جـواد عـلي : ٦ /٢٣٣)، وهـو مـا يتماشى مـع تصـوّر العـرب للاّت بوصفها أنثى ترمز للشمس /الغـزالة) تقدّم في آخر لحظة غزالة ضخمة، كانت أحب إليها من التضحية بالفتاة، التي اتخذتها كاهنةً لمعبدها. (ينظر في هذا: البستاني : الإلياذة : ٤٧٣– ٤٧٤، ١٠٠٧).

١٢٠) شُرح البيت بـأن تقديـم الظباء بـدلاً مـن الشياه هـو ضنّ بهـذه الأخـيرة، (ينظر : ابن منظور: (عتر))، إلاّ أن الباحث لا يرى البيت مستلزمًا هذا المعنى، بل لعلّ في ذلك نوعًا من تفضيل الظباء لوظيفتها الدينية الخاصة.

١٣٠) بيـنما تـبدو (ستيتكيفيتش (سـوزان): القراءات البنيوية : ١٢٤) على خطأ في زعمها أن "السمرة" هـنا هـي شجرة آلهـة القمـر الجاهلية .تشفعه بخطأ آخر بتسميتها آلهة القمر بـ"العزى"، وإنما العزى – في ما يظهـر – عثتر أو عشتار : آلهة الزُّهرة .هذا، وللنبت والشجر مكانة ميثولوجية في القصـيدة الجاهـلية، لم تُـدرس بعد عـلى الـنحو الـذي تستأهله. ففي سياق صورة المرأة تحديداً

تمكن الإشارة – بالإضافة إلى النخل والسمر – إلى دلالات (الخروع) مثلاً، أو (العُشَر) .(ينظر : طرفة : ١٠٧/ ٦٧، وعنترة : ٢٦٤/ ٦).

١٤ₒ) ولعلها تسقط – بهذه الرواية (ينظر : طرفة : ٨٩ /٢) – حجيّة خلط الرواة، ملفقين بيت "وقوفا بها" على (طرفة)، محاكين بيت امرئ القيس، حسب ما يذهب إليه (الغذامي : القصيدة والنصّ المضادّ : الفصل الأوّل). ومهما يكن، فإن الراوي قد ينسى أو يخلط في أجزاء النصّ الوسطى، أمّا في بداياته فإن احتمال ذلك – كما يقرر الباحثون في علم النفس– تتراجع نسبته كثيراً؛ لما يسمّونه بـ"أثر الأوّلية".(ينظر تطبيقات هذه الحقيقة في دراسة السلوك اليومي مثلا : البلعاسي العنزي : مدخل إلى علم النفس الاجتماعي المعاصر : ٨٠، ٢٤٤). جدير بالملاحظة أن الذاكرة وعملية التذكّر لا تمثّلان إلا جانبًا واحداً من العمليات السلوكية بدوافعها المختلفة، التي يمكن أن يضيء علم النفس الاجتماعي بدراساته حولها آفاق جدلنا حول التراث.

١٥ₒ) لا يستقيم الشطر الأوّل إلا بتحريك هاء كلمة "مهراقة". وفي رواية: "إن سفحتها" .هذا، ويُلحظ في معلّقة امرئ القيس – حسب روايتها المعتمدة – من الظواهر العروضية : استخدامه (القبض) في "مفاعيلن" في حشو الأبيات : ٣ و٥٣ و٦٧ و٦٨ و٦٩، مع أنه في حكم العروضيين زحاف "صالح"، أي الأولى تجنّبه، و(الكف) في الشطر الأوّل من البيت ٩، وهو لديهم: "قبيح". أضف إلى ذلك (الإقواء) في البيت : ٧٣ .

١٦ₒ) تقع (قصيبا) من شمال القصيم على بعد ٩٠ كم، شمال بريدة، على طريق حائل، وهي المعروفة قديمًا بـ"قوّ". وما يسمى بقصر عنترة قد بقيت منه أطلاله اليوم، وهي أصول حيطان مبنية بالحجارة، وشيء من الجصّ، في مكان منيع على رابية، تقع على رأس الجال الغربي المرتفع لقصيبا . (ينظر ما كتبه : الناصر، سلمان : عن آثار قصر عنترة، تحت عنوان "قصائد عنترة تمتزج بتاريخ قصيبا : سيرة شاعر شجاع ..وحضارة قرية متفردة"، ملحق "الأربعاء"، صحيفة المدينة (السعودية)، العدد ١٣١١٥، ٢٩ ذو القعدة ١٤١٩هـ= ١٧ مارس ١٩٩٩م : ص ٤٠ – ٤١).

١٧ₒ) رُمز إلى الشمس على واجهة المقابر النبطية بمدائن صالح بمجسّم نسر، يمثّل المعبود النبطي (ذا الشرى)، بينما رُمز إليها في بابل وآشور وبلاد الشام ووادي النيل بقرص مجنّح . (ينظر : الأنصاري وآخران : مواقع أثرية : ٢٤، مقارنًا بالأشكال والصور الملحقة بكتابهم)، و(موسكاتي: الحضارات السامية القديمة :٢٥٦).

١٨ₒ) ومن هنا رُبّما تسنّى فهم موقف العموديين في النقد العربي من شعر التجديد، لا على أنه محض تعصّب للقديم وإنما على أنه يحمل (في بعضه) إحساسًا – لم يعوه هم حقّ وعيه فلم يعبّروا عنه مباشرة – بجذور فنّية، يمكن أن تلقى أصولها في طرز المعمار النبطي، التي تُعنى بالتناظر والتشاكل، شكلاً ومضمونا .أي أن موقفهم يحوي دلالة أعمق في الحفاظ على أسلوب الفنان العربي، القائم على هندسة الانسجام والتوازن.

١٩ₒ) ينظر مثلاً صورة ذلك الرجل المتطي سبُعًا: (الأنصاري : قرية الفاو : ٧٦-٧٧/ لوحة ٣)، أو صورة المرأة في بحث (الذييب : نقوش عربية شمالية من جبل أم سليمان : ٣٨٠ /لوحة ٢١). فمن الراجح في هذه الرسمة الأخيرة أن الراسم قد عمد – في طريقة رسم الرأس والشعر، وهيئة اليدين، والردفين مع الرِّجلين – إلى التعبير الحركيّ عن رقص المرأة بأسلوب تجريديّ يقرب من السوريالية، وليس ذلك لما ذهب الذييب إليه من عدم إتقان الرسم.

٣- لوحة الأنثى:

١) ينظر : امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس (تحقيق /محمد أبي الفضل إبراهيم) : ٩ /٤ .

٢) عنترة : ١٨٨ /٦.

٣) ينظر : عبد المطّلب : قراءة ثانية في شعر امرئ القيس : ٧٢.

٤) امرؤ القيس (تحقيق / محمد أبي الفضل إبراهيم) : ٣٥٧ /٩٧.

٥) سورة النساء : آية ١١٦ – ١١٧.

٦) وينظر : السيوطي والمحلّي : تفسير الجلالين : تفسير آية ١١٧ من سورة النساء.

٧) الشعر والشعراء : ١ /١٠٧ .

٨) ينظر : م.ن : ١ /١٢٢ .

٩) ينظر : ابن منظور: (فطم).

١٠) ينظر : ابن قتيبة : م.ن : ١ /١١٤ – ١١٥.

١١) ديوان شعر المثقّب : ١٣٦ /١.

١٢) ينظر : ابن منظور:(نور).

١٣) ينظر : ٢٠ /٧، ٢١ /٨ – ٩.

١٤) ينظر : الآلوسي : بلوغ الأرب : ١ /٧٠.

١٥) ينظر : الشنتمري : ج١ /ص ١٤٣ /٢، ٥.

١٦) تنظر : معلّقة عنترة.

١٧) ينظر : نصرت : ١٤٧.

١٨) ينظر : ٩٥ /٢ – ٨، ٩٦ /١ – ٦، و ١٠٠ /٤ – ٥ .

١٩) ينظر : ١٤٥ /١، ١٥١ /٢٧.

٢٠) ينظر مثلاً : امرؤ القيس : ٨٨ /٢، ١٣٦ /٥، وعنترة : ٢٠٢ /٣٥، والأعشى : ٢٥٧/ ١٣ .

٢١) ابن رشيق : العمدة : ٢ /١٢١ – ١٢٢.

٢٢) ينظر : ٣٠٨ /٢١.

٢٣) ينظر : م.ن : ٢٧٠ /١، ٢٩٨ /٣.

٢٤) ينظر : م.ن : ٢٤٠ /١ – ١٠.

٢٥) ينظر : م.ن : ٢٤٢ /٦.

٢٦) وينظر : أبو ذيب : ١٣٤.

٢٧) ينظر : ابن منظور: (حرث).

٢٨) ينظر : الأصفهاني : ٩ /٧٧.

٢٩) أدب السياسة : ٧١ – ٧٢.

٣٠) ينظر : ابن منظور: (ربب).

٣١) ينظر : الأعشى : ١١٠ /١٠، ١٥١ /١٠.

٣٢) ينظر : ابن منظور: (مها).

٣٣) ينظر : عبد المطلب : ٧٤ – ١٠٠، ٢٣٠.

٣٤) ينظر : جواد علي : ٦ /٥٠ – ١٠٠، والبطل : ٥٧، ٧٧.

٣٥) ينظر : نيلسن : التاريخ العربي القديم : ١٩٢ – ٢٠٠، وجواد علي : ٦/ ٥٠– ٢٠٠، وضيف : ٨٩ – ١٠٠.

٣٦) ينظر : جواد علي : ١ /١٩٨ .

٣٧) ٥٧.

٣٨) ينظر : الكلبي : الأصنام : ٢٧ – ٢٨، وسفر ومصطفى : الحضر مدينة الشمس : ١٨، وظاظا : المجتمع العربي القديم من خلال اللغة : ١٧٨ . ويقارن : الأنصاري وآخران : مواقع أثرية : ٣١ – ٣٢.

٣٩) ينظر : موسكاتي : ٣٥٨ – ٣٥٩، والروسان : ١٦٥ – ١٦٦، ١٨٠، ٤٤٣، ٤٤٧.

٤٠) ينظر : بافقيه وآخرون : ٤١٢.

٤١) ابن منظور: (يمن).

٤٢) ينظر : الحمود : ٦٨ /لوحة ٢٦ .

٤٣) ينظر : نيلسن : ٢٢٤ – ٢٢٧، وحتي : ١ /١٢٨، والروسان : ١٨٤ .

٤٤) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٦٧ /لوحة ١.

٤٥) ينظر : الأصنام : ٥٦.

٤٦) ينظر : ديورانت : قصة الحضارة : ١ /١٠٢ .

٤٧) ١١١ /١ . وينظر : ابن منظور: (قمر).

٤٨) ينظر : ٢٤ /٦.

٤٩) ينظر مثلاً : امرؤ القيس : ١١٨ – ١٢٠، وعبدة بن الطبيب: (الضبي : المفضليات): ١٣٨ – ١٤٠ /٢٤ – ٤٤، والنابغة الذبياني : ص١٠ /٦ – ص١٢ /٥، وص٢٢ /٢ – ص٢٤ /٧، وص٥٠ /٥ – ص٥١ /١، و١١٤ /١ – ٤، ١٤٤ /١ – ٢، وزهير :٤٤ –٤٥، والأعشى : ٥٠ – ٥٢ /١١ – ٢١، و١١٢ – ١١٣ /٢٥ – ٢٩، و٢٢٥ – ٢٢٦/ ٢٨– ٣٤ ، و٢٥٤ – ٢٥٥ /٣١ – ٤٢، و٣٣٥ – ٣٣٧ / ١٦ – ٢٩ .

٥٠) ينظر مثلاً : المثقّب العبدي : ١٩٤ – ١٩٨ / ٣٦ – ٣٨، والأعشى : ٥٨– ٥٩/ ٤١– ٤٥.

٥١) الجاحظ : الحيوان : ٢ /٢٠.

٥٢) يقارن : زهير : ٤٤ – ٤٥ /حاشية (٤) بالنابغة : ص١٠ /٤ – ص١٢ /٤ .

٥٣) ينظر : جواد علي : ٦ /١٦٣ – ٠٠٠، والروسان : ١٥٨، والعسكري : الفروق اللغوية: ٢٣٤.

٥٤) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ١٣٨ / لوحة ١، ٢ . وكذلك مشاهدات شخصية في متحف الآثار – كلية الآداب – جامعة الملك سعود.

٥٥) ينظر : الجمحي : ٤١، وابن قتيبة : الشعراء : ١ /١١٤، والأصفهاني :٩ /٧٦.

٥٦) ينظر عن هذا : محيي الدين : عبادة الأرواح : ١٥٤ – ٠٠٠.

٥٧) ينظر : كحّالة : معجم قبائل العرب : ٣ /١٠٠٢.

٥٨) ينظر : ابن منظور : (كهل).

٥٩) ينظر : الأنصاري : م.ن : ٢١، ٦٣.

٦٠) ينظر : جواد علي : ١ /٢٣٢ .عن :

Philpy, The Background of Islam, Alexandria, 1949, p. 9, ff.

٦١) ينظر : الروسان : ١٩٠.

٦٢) ينظر : موسكاتي : ١٩٤، وسفر ومصطفى : ٤١ .

٦٣) ينظر : نقش مقبرة (كمكم ابنة واثلة ابنة حرام وابنتها كليبة): الأنصاري وآخران : مواقع أثرية : ٣١ - ٣٢.

٦٤) وينظر : م.ن : ٤٢، مقارنًا بالشكل ٢٧ : ص ٨٠، و٣٣ : ص٨٦، و٥٤ : ص ١٠٧.

٦٥) ينظر : جواد علي : ٦ /١٦٣ - ٠٠٠، والبطل : ١٣٦ - ١٣٧.

٦٦) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٧٢ - ٧٣.

٦٧) ينظر : م.ن : ٦٧ /لوحة ١.

٦٨) ينظر : ابن منظور: (زكا).

٦٩) ينظر : الكلبي : الأصنام : ٣٥، ٤٧، والأصفهاني : ٩ /٩١.

٧٠) وينظر : موسكاتي : ٣٦١ - ٣٦٢، ونيلسن : ٢١٩ - ٢٢٠ .

٧١) ٢٨/ ٥.

٧٢) ينظر : امرؤ القيس مثلا : ١١١ /٣١، والنابغة الذبياني : ٤٢ /٢، والأعشى : ١٦٢/ ٣٤، ١٨٠ / ٢٢، وأعشى باهلة: (الأصمعي : الأصمعيات): ٩٢/ ٣٣ ، وابن أحمر: شعر عمرو بن أحمر : ٥١ /١.

٧٣) ينظر : الروسان : ١٤٧.

٧٤) ينظر : م.ن : ١٤٧، ١٨٠، ٤٢٥ - ٤٢٦، وجواد علي : ٦ /٢٣٣، ٢٩٢، وابن صراي : الإبل : ٢٦ - ٢٧ .

٧٥) ينظر : بافقيه وآخرون : ٢٦٨.

٧٦) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٢٧، ٨٨ /لوحة ٣، ٤، ٨٩ /لوحة ١ .

٧٧) ينظر : م.ن : ٧١ /لوحة ١.

٧٨) ينظر : سورة يوسف : آية ٤.

٧٩) ينظر : امرؤ القيس : ١٣١ /١ – ٨، ١٣٢ /١ – ٢، ١٥٩ /٦، ١٦٢ /١ – ٦ .

٨٠) م.ن : ١٦٣ /١ – ٢، ٥ – ٧.

٨١) وينظر مثلاً : Bodkin: Archetypal Patterns in Poetry: p. 151- 000

٨٢) ينظر : ابن منظور: (أمم).

٨٣) البطل : ٥٥.

٨٤) ينظر : ١٠٧ /٦٦، وكذا : الأعشى : ٢٨٠/ ١١ .

٨٥) ينظر : امرؤ القيس : ٥٤ /٣ .

٨٦) ينظر : م.ن : ٨٥ /٤، ١٠١ /١، ٢١٢ /٥، وينظر كذلك : النابغة : ١٠٧ /٥، والأعشى : ٢٢٣ / ٩، ٢٣١ /١١ .

٨٧) ينظر : الأعشى : ١٧٨ /٥.

٨٨) ينظر : امرؤ القيس : ١٥٩ /٧ .

٨٩) ينظر : طرفة : ١٤٥ /٣ .

٩٠) ينظر : م.ن : ١٨١ /٢٥، ٢٢٤ /١.

٩١) عنترة : ٢٧٠ /٣.

٩٢) ينظر : الأعشى : ١٧٩ /١٢ – ١٣.

٩٣) امرؤ القيس : ١٦٠ /١ .

٩٤) م.ن: (الشنتمري : ١ /٣٥).

٩٥) ينظر : طرفة : ٩١ – ٩٢ /١٠ – ١١.

٩٦) ينظر : ظاظا : ١٧٨.

٩٧) طرفة : ١٥٠ /٢٢.

٩٨) ينظر : النابغة : ٢٠ /١، ١٠٧ /٣.

٩٩) الأعشى : ١٦٠ /١٧.

١٠٠) ينظر : م.ن : ٣٠٨ /٢٢.

١٠١) ينظر : امرؤ القيس : ١٦١ /١ – ٣ .

١٠٢) ينظر : م.ن : ١٦٨ /٦ .

١٠٣) الشعر والشعراء : ١ /٧٥ . وقارن : ابن رشيق : ١ /٢٢٥.

١٠٤) الأزهري : تهذيب اللغة : ١٤ /١٥٤ .

١٠٥) ينظر : الكلبي : الأصنام : ٣٣، ٤٢، ٥١، والأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ٩٣، وابن منظور: (دور)، والفيروزآبادي: (الدار).

١٠٦) امرؤ القيس : ٥٤ /٣.

١٠٧) الشنتمري : ج١ /ص١٦٤ /٣٢ .

١٠٨) ١٦٣/ ١–٢. وقارن بحكاية عامر بن الطفيل مع فتيات غنيّ بن أعصر : (الكلبي : الأصنام: ٤٢).

١٠٩) ينظر : نصرت : ٣١.

١١٠) العكبري : شرح لامية العرب : ٦٢ – ٦٣.

١١١) الكلبي : الأصنام : ٣٦، وينظر : ظاظا : ١٧٩ – ١٨٠.

١١٢) وينظر : ديورانت : ٢ /٢١٥.

١١٣) ينظر : ابن صراي : ٣٠، مشيراً إلى: Kindler, A., op. cit., p. 60

١١٤) ينظر مثلاً : ابن حبيب : المحبّر : ٣٢٣ – ٣٢٤، وصاعد الأندلسي : ١١٧– ١١٨ ، والراغب : محاضرات الأدباء : ١ /١٥٥، والشهرستاني :٣ /٣١٥ – ٣١٦، وابن منظور: (بلا)، والفيروزآبادي: (بلى)، والقلقشندي : صبح الأعشى : ١/ ٤٠٤ ، والآلوسي : ٢ /٣٠٧ – ٣٠٩، وابن صراي : ٥٩ – ٦٥ . ويقارن : ديورانت : ١/ ١٠٠. وتنظر : صور مدافن البلايا، المعثور عليها في دولة الإمارت إلى جوار قبور أصحابها، وتمثيل الطريقة المتوقّعة لوضع الناقة المراد جعلها بليّة، التي عرضها المؤلف: ابن صراي : ٧٧– ٧٩.

١١٥) ينظر : الحمود : ٤٢ – ٤٣.

١١٦) ينظر : ابن صراي : ٣٧ – ٤٢.

١١٧) ينظر : ٢٢ /١٥.

١١٨) ينظر : ٣١٩ /٧٦.

١١٩) ينظر : طرفة : ٩٣ /١٣، والأعشى : ٣٠٠ /٣٥ . ويقارن : أبو سليم : الإبل في الشعر الجاهلي: ١ /٢٧٤، (في تفسير مخالف، يرى في الصورة هاهنا تعبيراً عن قوى الشرّ في الناقة، على الرغم من إشارات طرفة مثلاً إلى صفتي: "أمون" و"ناجية"!).

١٢٠) ينظر : ابن منظور: (عقر).

١٢١) ١١٧/ ١٠٥.

١٢٢) ينظر : ٣٠٨ /٢٣.

١٢٣) ينظر : ابن منظور: (عنز).

١٢٤) امرؤ القيس : ٩٦ /٦.

١٢٥) وعن الكلمة عند الثموديين ينظر مثلاً : الروسان : ١٣٩.

١٢٦) ينظر : ابن دريد : الاشتقاق : ٢١٧، وكراع النمل : المنجّد: (قيس)، وابن منظور: (قيس)، والفيروزآبادي: (قاسه).

١٢٧) ينظر : الفيروزآبادي: (م.ن).

١٢٨) ينظر : الأسد : ٢٨، والعمير والذييب : ١٤٠، ١٤٩ – ١٥٠.

١٢٩) ينظر : ظاظا : ١٧٨ .

١٣٠) الأنصاري وآخران : مواقع أثرية : ٢٧، وغيرها.

١٣١) ينظر : العسكري: (بعل).

١٣٢) ينظر : ١ /١١٣.

١٣٣) ينظر مثلاً : إبراهيم عبد الرحمن : قضايا الشعر : ٤٤ – ٥٠.

١٣٤) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٧٢ – ٧٣.

١٣٥) امرؤ القيس : ١٣١ /٢.

١٣٦) ينظر : أبو ذيب : ١٥٢.

١٣٧) ينظر : الجمحي : ٣٩، وابن قتيبة : الشعراء :١ /١١٠، ١٢٢، ١٣٥ – ١٣٦، وكذا: ستيتكيفيتش (سوزان) : القراءات البنيوية : ١٣٢ – ١٥٥.

١٣٨) ينظر : ستيتكيفيتش (سوزان) : أدب السياسة : ٧١.

١٣٩) الحيوان : ٢ /٢٠.

١٤٠) ينظر : قدامة بن جعفر : نقد الشعر : ٢٠٩ – ٢١٠، وابن رشيق : ١ /١٧٧، وابن الأثير : الجامع : ٢٥٤، والقرطاجني : منهاج البلغاء : ٢٨٣.

١٤١) ينظر : ابن رشيق : ١ /١٧٤.

١٤٢) ينظر : ٦٠.

١٤٣) ينظر : م.ن .

١٤٤) ينظر العرض القيّم لنظرية ياكوبسون في الاتصال لدى : الغذّامي : الخطيئة والتكفير : ٧ – ٥٠.

١٤٥) سورة الجاثية : آية ٢٤ . وينظر في هذا مثلاً : صاعد الأندلسي : طبقات الأمم : ١١٧، والشهرستاني : الملل والنحل : ٣ /٢٥٧ – ٠٠٠ .

١٤٦) امرؤ القيس : ١٣٢ /١.

١٤٧) ينظر : ابن قتيبة : الشعراء : ١ /١٣٥.

١٤٨) ينظر في هذا : م.ن : الميسر والقداح : ٣١.

١٤٩) ينظر : م.ن : ١٤٣ – ١٤٥.

١٥٠) ينظر : م.ن : الشعراء : ١ /١١٤.

١٥١) ينظر : ٤٢.

١٥٢) ٢١/ ٣.

١٥٣) ١٧٨/ ٦، وقارنه بالنابغة : ١٠٦ /٥ – ٧، ١٠٧ /١ – ٥.

١٥٤) وينظر : البطل : ٧٧ – ٠٠.

١٥٥ ينظر : ٢١٨ /٩.

١٥٦) ينظر : لويس عوض : نصوص النقد الأدبي (اليونان) : ١ /٢٢٤– ٢٢٧ ، والبطل : ٧٧.

١٥٧) ينظر : عبّودي : معجم الحضارات السامية: (أفروديت).

١٥٨) وينظر : موسكاتي : ١٩٤، وجواد علي : ٦ /١٦٣ – ٠٠٠، ونيلسن : ٢٢٠ – ٢٢٧، والمنجد في اللغة والأعلام: (أفروديت).

١٥٩) مشاهدات شخصية من متحف الآثار بكلية الآداب – جامعة الملك سعود.

١٦٠) ينظر : ١٥٠ /٣، وقارن ب ٥٧ /٣٢.

١٦١) ديوان عمر بن أبي ربيعة : ٣٩٧ /٣ – ٤.

١٦٢) ينظر : ابن قتية : الأنواء : ١٥٢ – ١٥٧، والصوفي : صور الكواكب : ٢٨٨– ٢٨٩، والمعري : شروح سقط الزند : ٦٥٨ – ٦٥٩، وابن منظور: (سهل).

١٦٣) ينظر : ابن منظور: (ثرا).

١٦٤) ينظر : ابن قتيبة : الشعراء : ١ /١١١.

١٦٥) ابن منظور: (عقر).

١٦٦) امرؤ القيس : ١٥٩ /٥ – ٧ . ويروى: "لا يحسن السرّ".

١٦٧) ينظر : م.ن : ١٣١ /٦، ١٦٠ /٤ .

١٦٨) ينظر : م.ن : ١٦٠ /٦، ٩٦ /٤.

١٦٩) ينظر : صحاح اللغة: (نضا)، مقارنًا : بابن منظور: (نضض)، (نضا).

١٧٠) ينظر : ابن منظور: (نوم).

١٧١) ينظر : ديورانت : ٢ /٢١٥، وجواد علي : ٦ /٢٣٣.

١٧٢) ينظر : ابن منظور : م.ن.

١٧٣) ابن قتيبة : الشعراء : ١ /١٢١.

١٧٤) وينظر مثلاً : البطل : ١٣٦ – ١٣٧.

١٧٥) ينظر : الأصفهاني : ٩ /٩١ – ٠٠.

١٧٦) راقب الآصرة النمطية بين البيت ٢٦ وبيتي ديوانه : ١٦١ /٤ – ٥ مثلا.

١٧٧) امرؤ القيس : ١٦١ /٧.

١٧٨) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٧٢.

١٧٩) ينظر : م.ن : ٧١ /لوحة ١.

١٨٠) ينظر : البطل : ٥٩، ٦٦.

١٨١) ينظر : امرؤ القيس : ١٠١ /٢ . وقارنه بالأعشى : ٢٨٠ /١٣ – ١٥.

١٨٢) ينظر : ابن منظور: (قرنفل).

١٨٣) يقارن : البطل : م.ن .

١٨٤) ٢٧٩/ ٨.

١٨٥) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٧١ /لوحة ١.

١٨٦) ينظر : بزوغ العقل البشري : ١٦٦ .

١٨٧) ينظر : أحمد مختار عمر : الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية : ٤٣ – ٤٥.

١٨٨) ينظر : عنترة : ٢٧٦ /٣ – ٤.

١٨٩) ينظر : أحمد مختار عمر : ٣٣، ٤١ – ٥١.

١٩٠) ينظر : الأنصاري : م.ن : ٧٢.

١٩١) ينظر : أحمد مختار عمر : ٣٣، ٤٩ – ٥١.

١٩٢) ينظر : ديورانت : ٢ /١٠١ – ١٠٢.

١٩٣) امرؤ القيس : ١٠١ /١.

١٩٤) ينظر : زكي : ٨٤ .

١٩٥) ينظر : امرؤ القيس : ١٦٠ /٨.

١٩٦) ٥٠/ ٨.

١٩٧) وينظر : م.ن :١٧٨ /٥ – ٧، ٢١١ /٢٥، ٢١٨ /٩ – ٠٠، والنابغة : ١٠٧ /٣ – ٥، والبطل : ٧٧ – ٠٠.

١٩٨) امرؤ القيس : ١٦١ /٣.

١٩٩) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٧١ /لوحة ٢، ٧٢.

٢٠٠) ٤٠/ ٧.

٢٠١) ينظر : ١٧٩ .

٢٠٢) ينظر : ابن منظور: (جيد).

٢٠٣) ينظر : الجمحي : ٤٢.

٢٠٤) امرؤ القيس : ١٥٩ /٤.

٢٠٥) ينظر : ٣٠٧ /١١.

٢٠٦) ديوان سحيم عبد بني الحسحاس : ١٧ /٤.

٢٠٧) ويقارن هذا : بالأعشى مثلاً : ٣٣٩ /٣، وابن مقبل : ٦٥ /١٩.

٢٠٨) ينظر مثلاً : القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة : ٧٢.

٢٠٩) ويقارن هذا بما سبق من قول حول عبارة: "وحش وجرة".

٢١٠) امرؤ القيس : ٨٤ /٣ .وعن (الظعن – النخل) ينظر أيضًا : ٢٠٠ /٤.

٢١١) ينظر : ٤٥ /٢ – ٥٠.

٢١٢) ينظر : البطل : ٥٧، ٦٦ – ٦٨.

٢١٣) ينظر : ٣٣٨ /٣٧، ٣٦٣ /٤٠.

٢١٤) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٧٢ – ٧٣.

٢١٥) ينظر : ٢٣٣ /٦.

٢١٦) ١٠٩ /٤. ويقارن بابن مقبل كذلك : ١٤٣ /٧، ٣٨٠ /١٧.

٢١٧) ينظر : الأنصاري : م.ن.

٢١٨) يقارن بالأعشى : ١٥٨ /٦.

٢١٩) زهير : ٢٥٤ /٧، والمزرد: (الضبّي): ٩٤ /١١، والمخبّل السعدي: (م.ن): ١١٤/ ١٠– ١١.

٢٢٠) ينظر : الأنصاري : م.ن : ٧١ /لوحة ١.

٢٢١) ينظر : ابن منظور: (سرع).

٢٢٢) ينظر: (م.ن).

٢٢٣) ينظر : م.ن: (سحل).

٢٢٤) امرؤ القيس : ١٥٩ – ١٦٠ /٧، ١.

٢٢٥) م.ن : ١٣٧ /٢ – ٤.

٢٢٦) ينظر : ابن منظور: (غزل). وقارن : جواد علي : ٦ /٥٠ – ٠٠، وزكي : ٨٣، ونصرت : ١١٤ – ١٢٠.

٢٢٧) ينظر : الأنصاري : م.ن : ٧٢ – ٧٣.

٢٢٨) يقارن : سفر ومصطفى : ١١٣ /الصورة ٨٨ مرن.

٢٢٩) ينظر مثلاً : البطل : ٩٢ – ٩٣.

٢٣٠) الأصمعي : الأصمعيات : ١٩٧ /٦ – ١٣.

٢٣١) ينظر : الأنصاري : م.ن : ٧١ /لوحة ٢.

٢٣٢) ينظر : م.ن : ٧٢.

٢٣٣) ينظر : م.ن : ٢٥.

٢٣٤) ينظر : م.ن : ٢٤ – ٢٥، ٧٠ – ٧٢.

٢٣٥) ينظر : ابن منظور: (رنا).

٢٣٦) طرفة : ١٠١ /٤٥.

٢٣٧) الأعشى : ٢٢٦ /٣٥.

٢٣٨) ينظر : الزمخشري : أساس البلاغة، وابن منظور: (صبب).

٢٣٩) ينظر : فقه اللغة : ١١٦.

٢٤٠) ينظر : الجوهري، وابن منظور: (سبكر).

٢٤١) امرؤ القيس : ١٣١ /١.

٢٤٢) ينظر : ابن منظور: (درع)،(جول).

٢٤٣) ٥٥ / ١٥.

٥) هذا، وقد وجدتُ (نصرت : ١٥٠ – ١٥٩) يتكلّف في تفسير أسماء النساء في الشعر الجاهلي مذهبًا موغلاً في إحالته إلى رموز ربوبية، باستدلالات واهية – إن وُجدتْ : كربّة الحكمة، والحب، والصيد.. إلخ.، على غرار ما عرف عند الإغريق من تعدّد الآلهة. ولئن كان من الحق أن الأسماء تمثّل إشارات شعرية تعبيرية، لا واقعية ولا اعتباطية – ينتخبها الشاعر حسب ما

تحمله مادتها اللغوية من مواءمة دلالية أو إيحائية لسياق موضوعه – إلا أن تعدّد الرموز في وثنية العرب لم يكن على غرار تعدّدها في الوثنية اليونانية، إذ هو أصلاً تعدّد أصنام لا تعدّد آلهة، وإن استخدموا الآلهة بمعنى الأصنام، كقولهم : ﴿أَجَعَلَ الآلهة إلاهًا واحدا﴾ (سورة ص: آية ٥، وينظر : الكلبي : ٣٣)، فهم – مع معرفتهم بعض أساطير الأمم، وتعدّد رموز الإله لديهم، أو إشراكهم مع الله غيره – إنما كانوا – في الغالب – يتخذونها لتقربهم إلى الله زُلفى . (وينظر في هذا مثلا : صاعد الأندلسي : طبقات الأمم : ١١٦ – ١١٧). أضف إلى هذا أن ما قد يكون في شعر الجاهليين من ذلك لم يعد أكثر من رواسب تاريخية باهتة – على أهميتها – تكمن في جذور الكلمات ولا وعي الشاعر.

٢ ٥) (ينظر : امرؤ القيس : ٢١١ /١)، حيث قرن ثلاث نساء في بيت واحد .وفي (١٩٩/ ٥) قرن أربع نساء في بيت واحد.

٣ ٥) وقد قيل إن (سُمَيّة) امرأة أبيه ، وحُكي لذكرها في شعره حكاية ، (ينظر: عنترة : ٢٦٩ – ٠٠٠)، لكنه قد ذكرها بحبّ، أكثر من مرة، (ينظر : ٢٩٨/ ٣).

٤٥) على الرغم من قِدَم (ودّ – رمز القمر)– إذ هو من آلهة قوم نوح – فإن العرب قد عرفت (اللات – رمز الشمس) قبله، كما يستنتج (الحموي: (ودّ)).

٥ ٥) ولودّ معبد وآثار في الفاو. (ينظر : الروسان : ١٩٠ – ١٩١).

٦ ٥) وهناك لوحة صخرية منقوشة لإنسان في حالة استعراض، حاملاً معه بعض الأسلحة، عُثر عليها في (بئر حما)، في الشمال الشرقي من مدينة نجران، على مسافة ١٧٥ كيلاً تقريبًا، تكاد تكون نسخة من صورة كهل في الفاو . ولا غرابة فالأثران من منطقة واحدة. (ينظر : الحمود : ١٠٨ /اللوحة ٤٨).

٧٥) وهنا يسجل (البطل : ١٧٩) أنه لما كان الثور الوحشي رمزاً للقمر، فإن قصة كفاحه كانت تبدأ ليلاً ليواجه مهاجمة الصائد والكلاب مع طلوع الشمس، على حين يقع العكس في قصة حمار الوحش والظليم؛ لأنهما رمزان شمسيان . ولكن قصة المهاة – وهي رمز شمسي – كانت تشبه في توقيتها قصة الثور، (معلّقة لبيد مثلا). غير أن البطل كان يقع في خلط بين دلالة المهاة ودلالة الثور الوحشي – كما في كتابه: (١٣١ ، ٢٢٩) – في ربطه بين البقر الوحشي (المها) والقمر، وذلك في حديثه عن طقس الاستمطار الجاهلي. ومثل خلطه يخلط غيره، كـ(ستيتكيفيتش (سوزان))، حينما تسمّي الحمار في معلّقة لبيد ثورا، (ينظر : القراءات البنيوية :١١١)، وتكرّر الخطأ نفسه (ص١٣٠). وكذا تسمّي المها، المصوّر صيدها في معلّقة امرئ القيس، تارة وعولاً: (م.ن : ١٢٦، ١٣٩)، وتارة ظباء: (ص١٢٧). ومثلها (عبد المطلب : ١٩٦)، حيث يسمّي الثور الوحشي حماراً، بل لقد ظن تشبيه الشاعر ناقة بثور وحش هو تشبيه ناقة بفرس! : (ص٢١١). وكذلك يفعل (أبو ذيب : ١٩٧)، عندما يسمي "العُصم = الوعول"- في نهاية معلّقة امرئ القيس – "غزلانا". ويترتّب على هذا الخلط عند هؤلاء – وهم يضطلعون بقراءة الشعر الجاهلي ومحاولة تأويله – خلط في المعادلات الرمزية المهمة لتلك الحيوانات، ومن ثم أخطاء في الفهم والتفسير.

٨٠) فقد عبد بعضهم الإبل، كطيئ الذين كان لهم جمل أسود يعبدونه،(ينظر : الأصفهاني : ١٦ / ٤٧ (ط . عز الدين)، وفي (ط .الثقافة : ١٧ /١٧٥): "جبل")، أو بكر بن وائل الذين كان لهم سقب يعبدونه، (ينظر : الكلبي : جمهرة النسب : ١٢١). ومن ثمّ يمكن أن تُفهم العلاقة الطوطمية بين تسمية جدهم ب"بكر"، وهو الفتيّ من الإبل، وعبادتهم تلك. وعن عقائد العرب في الإبل) ينظر : الفيفي : ١٥٢ – ١٥٣، ١٦٠ – ١٦١، ١٦٣ – ١٦٥، ٣٣٩ – ٣٤٩ ، وابن صراي: ٤٣ – ٥٠).

٩٠) وحمّاد يمثل متلقيًا مهمًّا للقصيدة الجاهلية، وقارئًا يكتسب أهميته من قربه من تجربة الشعراء الجاهليين وتشرّبه أعرافهم التعبيرية، بحيث تعدّ إضافاته أو نحوله، كما تسمى، وثائق – بالغة القيمة – بالبنية التقليدية المُثلى للقصيدة الجاهلية . وأمثلة هذا القبيل من حرص الرواة والشُّرّاح على تقاليد القصيدة الجاهلية مألوفة، قارن مثلاً انتقاد (الأنباري : ديوان المفضليّات مع شرحه : ٣٩٠) (سويد بن أبي كاهل)، لمّا خرج في مفضّليته من المقدّمة الغزلية إلى وصف قطع المهامه بالخيل لا بالإبل كعادة الشعراء. على أنه يمكن تعليل مخالفة سويدٍ تلك بأنه كان من متأخري شعراء الجاهلية المخضرمين (– بعد ٦٠هـ= ٦٨٠م)، الذين كان قد أخذ تمسّكهم بتقاليد القصيدة القديمة في الضعف.

١٠٠) بينما يشار بصفة "كهلن" في آثار الصفويين في الشمال إلى كاهن المعبد، وترادف "أفكل" المعبد عند الثموديين واللحيانيين. (ينظر : الروسان : ٧). ولا فرق، من حيث إيحاء الصفة بالتبجيل الديني للموصوف .

١١٠) (ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٦٢ /لوحة ٥، ٦٦ / لوحة ٤، ٥). على حين ذهب (الروسان: ١٩١) إلى أن الدائرتين (معًا) هما رمز لودّ، وعزا قوله إلى رأي خاص للأنصاري.

١٢٠) ويبدو أنه قد بقي من هذا الأخير – "شهر" – تسمية القمر في بعض لهجات جنوب الجزيرة بـ"شهر"، وكذا وصف الثور ذي المثلث الأبيض في جبهته بـ"شهران"، وهذا يشبه عند قدماء المصريين العلامات المميزة لعجل (أبيس)، فهو أسود، في جبهته مثلث أبيض، وعلى جانبه بياض بصورة هلال. (ينظر : البطل : ١٢٦ / ح (١)، عن : استيندرف : ديانة قدماء المصريين : ٢٠).

١٣٠) وإذا كان نمط الواجهة المثلثة مأخوذًا أصلاً عن الفن المعماري الإغريقي، (ينظر : الأنصاري وآخران : مواقع أثرية : ٤٤)، فإن استخدام زوايا الواجهة لإبراز الرموز الدينية هو ما يجعل لها خصوصيتها هاهنا.

١٤٠) والعنب يدخل في أكثر من لوحة في آثار الفاو.

١٥٠) في حين رجّح (الأنصاري : قرية الفاو : ٢٥) أنه "شخصية مهمة، ولعله ملك يتوّج".

١٦٠) على أنه إذا كان بالإمكان تأويل (لوحة زكي) هذا التأويل القمريّ الكهليّ، استناداً إلى ذكورية

الشخص المتوّج بالمنب – علمًا بأن التأنيث للشمس لا يبدو مطّرداً؛ فقد عُدت أحيانًا إلاهًا مذكراً، كما قد يعدّ القمر إلاهة مؤنثة، (ينظر مثلا : سفر ومصطفى :٤، ٣٣، ٤١، ١٣٦، ١٧٨، ٢٧٤، والروسان: ٤٤١) – فإن للوحة إيحاءً آخر شمسيًّا، يتعلّق بالإله (ذي الشرى) من جهة وبـ(اللات)، المقترنة به رمزيًا، من جهة أخرى – ولا غرابة فازدواج العقيدتين الشمسية والقمرية وتداخلهما كان أمراً شائعًا في جنوب الجزيرة وشمالها، كما سبق .وذلك الإيحاء الشمسي يتأتى من معرفة أن (ذا الشرى) هو إله الشمس والخصب والزراعة – لا سيما شجرة الكرم – عند الأنباط، فهو بمنزلة (ديونيس) عند اليونان، المكلّل بالغار على رأسه، وقد اقترن عند الصفويين كذلك باللات إلهة الخصب والشمس، متخذين شماره معصرة نبيذ، (ينظر : م.ن : ١٦٣ – ١٦٥). ولقد اتُّخذ (ذو الشرى) في الجاهلية المتأخرة صنمًا في (بني الحارث بن يشكر بن مُبَشِّر من الأزد)، (ينظر : الكلبي : الأصنام : ٣٧). وكان أيضًا صنمًا لدوس بن الأزد، له حِمًى، به وشل يتطهّرون بمائه؛ وفيه جاءت عبارة (الطفيل بن عمرو الدوسي) لزوجته – وإن كان في سياق خبر تطهّرها لتُسْلِم – : "اذهبي إلى حنا ذي الشرى – بالنون، ويقال : حِمَى ذي الشرى – فتطهّري منه!. قالت أخشى على الصبية من ذي الشرى شيئًا": (الحموي: (شرى)). ومن المعروف عن اللات كذلك أنها قد كانت، لدى أهل الحضر في مدينة الشمس العربية العراقية (– ٢٤٠/٢٤١م)، ذات معبد كبير مخصّص بالدرجة الأولى للنساء الحضريات الترهبات، ويبرز في جملة تماثيل النساء في المعبد تمثال الأميرة (ذو شفري)، المُقام ٢٣٨م، وتمثال ابنتها (سمي = سمسي = شمس أو أمَة الشمس(؟))، وكذا تمثالا مرأة البيت أو كاهنة المعبد (مرتبو)، وقيّمته المرتلة العازفة (قيمي)؛ (ينظر : سفر ومصطفى : ٣٤). فمن خلال هذا كله تُستشف إيحاءات رموز شمسية، على الأنوثة والخصب والطهر، مرادفة للإيحاءات القمرية الكامنة وراء (لوحة زكي) .

١٧٠) وما ذلك إلاّ لأن صورة النابغة جاءت صورة بلاغية صِرْفة، تُقارن بين الشمس وسائر الكوكب في الإشراق .هذا فضلاً عن أن النابغة من متأخري شعراء الجاهلية. على أن (كاسكل) يشير إلى أن الشمس آلهة مذكّرة عند أكثر الشماليين (ق ١ ق.م–ق١م)، حيث يحتمل أن (اللات = رديفة الشمس) كانت قد حلّت لديهم محلّ الشمس في رمزيتها المؤنثة. (ينظر : الروسان : ٤٤١ –٠٠٠).

١٨٠) يقارن هذا بما يصفه (بريل : بزوغ العقل البشري : ١٦٦) عن فن عصر الماموث في أوربا، الذي تلفت النظر فيه تماثيل صغيرة من الحجر الجيري تمثّل امرأة بدينة في كل أعضائها، لتمثّل الخصوبة أو الأمومة، مما يدلّ على الاهتمام التقديسي المبكر بفكرة الولادة والخصب والأمومة في مقابل الموت، وارتباط ذلك كثيراً برمز الشمس.

١٩٠) قيل هي أُمّ الحارث بن حصين بن ضمضم الكلبي أو أخته، وهي أمّ الحويرث زوجة حجر أبيه، أو هي هرّ ابنة العامري، سلامة بن عبد الله، من بني عمرو بن عامر من الأزد، وقيل بل ابنة العامري هي فاطمة بنت عبيد بن ثعلبة بن عامر العُذريّة، المناداة في معلقته، (ينظر :

البغدادي: خزانة الأدب : ١ /٣٧٥، ٣ /٢٢٥ - ٢٢٦، ١١ /٢٢٢). وعن الخوض في نسبة أسماء النساء الواردة في شعره (ينظر مثلاً : مكّي : ٨١ - ٨٤).

٢٠) وهو ما تبدّى في شعر متأخري الشعراء الجاهليين، كما في نونية (المثقّب العبدي - ٣٥ق.هـ = ٥٨٧م) "المشوبة" ، على سبيل المثال، حيث أخذ الأسلوب يتجه من الأسطورية المكتظّة إلى البلاغية المواشكة. ولشيء من هذا صحّ على تلك القصيدة لقب "المشوبة"؛ إذ لم يَعُدْ ماؤها الجاهلي صافيا .أو كما في شعر (زهير بن أبي سُلمى - ١٣ق.هـ = ٦٠٩م)، الذي جاءت وحدة الناقة المشبّهة بالثور الوحشي ناقصة من إحدى قصائده، ذات المطلع: "إن الخليط أجدّ البين فانفرقا"، الأمر الذي اضطر (حماداً الراوية) إلى أن يستكملها من عنده، (ينظر : زهير : ٤٤ - ٤٥). ولعل من مظاهر ذلك أيضًا تشبيه الناقة بالبقرة الوحشية المسبوعة، كما فعل (لبيد - ٤١هـ= ٦٦١م) في معلقته - وذلك بعد أن كان تردّد في تشبيهها بين السحابة والأتان الحامل - على حين كان التقليد النمطي في مثل سياقها لديه تشبيهها بالثور الوحشي، في كفاحه ضد الطبيعة والإنسان.

٢١) تدل آثار الجزيرة العربية الباقية على علاقات غير متوقعّة للعرب بالإغريق وغيرهم من الأمم المجاورة . فضلاً عمّا هو معروف من علاقات العرب الشماليين القديمة بمجاوريهم - (ينظر في هذا مثلاً : الأنصاري وآخران : مواقع أثرية : ٤٤ - ٤٥، والمعيقل : ٥٣٢- ٥٣٥) - فإن آثار جنوب الجزيرة العربية - كتماثيل قرية الفاو، ومنها : تمثال (هرقل)، و(منيرفا، آلهة الحكمة عند الرومان، و **Minerva** عند اليونان هي أثينة **Athene** ، وتقابل اللات عند العرب، (ينظر : جواد علي : ٦ /٢٣٣))، وكذا (هاربوكراتيس، ابن الآلهة إيزيس)، و(التمثال الخاشع)، الموحي بعلاقته بالتراث الفرعوني، ونحوها - لتعدّ شواهد قوية بتلك العلاقات . (من مشاهدات الباحث الاستقرائية في متحف الآثار - كلية الآداب - جامعة الملك سعود). بل لقد قيل إن مستوطنات يونانية كانت قد قامت على سواحل البحر الأحمر والبحر العربي والخليج العربي، تعرّب أصحابها، وانتسبوا إلى أصول عربية؛ ولذلك"ذكر المؤلفون اليونان أن بعض القبائل العربية الساكنة على السواحل، كانوا يرحّبون ببعض اليونان، لاعتقادهم أنهم يجمعهم وإيّاهم صلب واحد".(ينظر : جواد علي : ٨ /٧٠١).

٢٢) ولأجل هذا قد يكون من المفاجئ للتصوّر النمطي عن ثقافة العرب في العصر الجاهلي، أن ينتسب (امرؤ القيس : ٨٦ /٧) إلى أمّه لا إلى أبيه :

الا هل أتاها والحوادث جمّة بأن "امرأ القيس بن تملك" بيقرا

وكذا ينسب أباه إلى أمّه (المكنّاة بـ"أمّ قطام") ، (١٧٩ /٢):

سائل بني أسدٍ بمقتل ربّهم "حجر بن أمّ قطام" جلّ قتيلا

ومن هذا يفهم أن التكنية بالأمّ لا يكون نبزاً إلا في سياق معيّن، هو اتهام المرء في أصله الأبويّ.

٢٣) قارن بقوله الآخر : (٩٢ /١ - ٤).

وكنا أناسًا قبل غزوة قرملٍ ورثنا الغنى والمجد أكبر أكبرا

وما جبُنتْ خيلي ولكن تذكّرتْ مرابطها من بربعيص ومَيسرا

ألا رُبَّ (يوم صالحٍ) قد شهدتُهُ بتاذف ذات التلّ من فوق طرطرا

ولا مثل يوم في قذاران ظلّتهُ كأني وأصحابي على قرن أعفرا

٢٤٠) هذا، وترد في شعر (الأعشى : ٣٦٤ /٥١) صورة "طوف النصارى ببيت الوثن". فهل يدلّ هذا على أن صور العذارى في شعرهم هي – في بعضها على الأقل – مرتبطة براهبات معابد نصرانية في الجزيرة إذ ذاك، كما يشي أيضًا بيت امرئ القيس عن: "رواهب العيد"– وهو قد أحال إلى النصرانية، من خلال كلمة "راهب"، في معلقته وحدها مرتين: (البيت ٣٩ و٦٨)؟. أم أن كلمة "رواهب" نفسها لا تعني بالضرورة رواهب نصرانيات، وإنما تعني عذارى منقطعات لخدمة معبد، أيًا كان؛ بدليل بيت (علقمة) المعارض لبيت امرئ القيس، كما أن كلمة "النصارى" في بيت الأعشى قد لا تكون سوى تصحيف لكلمة "العذارى"، بقرينة الإشارة إلى "الوثن"؟ . كلا الوجهين محتمل لقيام الوثنية والنصرانية في بيئة الشاعر.

٢٥٠) وقد أُلِفت حكايةٌ لعقر مطيته للعذارى، تُقدِّم للأبيات تفسيراً واقعيًا صرفا. (ينظر : السندوبي : شرح ديوان امرئ القيس : ١٤٥ – ١٤٦).

٢٦٠) ولئن رأى (الغذامي : القصيدة والنصّ المضاد : الفصل الأوّل) في البيت الآخر "وقوفا بها صحبي" شفاهية روائية – كما مر – وأنْ ليس البيت من (طرفة) في شيء؛ لانتفاء الرابط السياقي بمعلقته، وبه نفسه، فإن بيته هذا مندغم في جسد النصّ . فمع عدم براءة الرواة – قطعًا – من تبعات الرواية وإشكالاتها – والشاعر القديم نفسه راوٍ في الأساس قبل أن يكون شاعراً– غير أن تلك الصيغ النمطية هي أصلاً من مألوف الشعر القديم، لم تُعَدّ قطّ فيه سرقة شعرية أو خلطًا روائيًا، من حيث هي مظهر طبيعي في شفاهيّة الشعر. غير أن شفاهيتها تلك ليست بمستوى الشفاهية البدائي الجماعي، ولكن بمستوى وسيط من (الشفاهية الغنائية)، يتكئ الإنشاد على صيغها المتداولة، بحكم المذهب الإنشادي، إنْ بمقتضى البحر أو بمقتضى الحال والمناسبة .وهو ما يشهد بنظيره الشعرُ العاميّ اليوم.

٢٧٠) أمّا ما يساق من حكايات حول هذه الأسماء فما هو – في استنتاج الدارس – إلا من قبيل التلقّي الشعبي لشعر امرئ القيس، كما مرّ في اسم "فاطمة"؛ يدلّ على ذلك ما يقع من التضارب بين الأقوال في المعنية بتلك الحكايات، فهي مرة فاطمة ومرة عنيزة، فإذا قال (ابن قتيبة : الشعراء : ١ /١٠٧) إن امرأ القيس "طرده أبوه لمّا صنع في الشعر بفاطمة ما صنع، وكان لها عاشقاً، فطلبها زمانًا، فلم يصل إليها، وكان يطلب منها غِرّة، حتى كان منها يوم الغدير بدارة جُلجُل ما كان"، فإنه سيعود في الموضوع نفسه ليعيد هذا القول عن عنيزة – رواية عن محمد بن سلام عن راويةٍ الفرزدق عن جده – قائلاً: "وهي صاحبة يوم دارة جُلْجُل"، و"أن امرأ القيس كان عاشقا لابنة عم

له يقال لها عنيزة، وأنه طلبها زمانًا فلم يصل إليها حتى كان يوم الغدير، وهو يوم دارة جُلجُل"، فيسوق حكاية منسوجة حول أبيات المعلّقة (١٠ – ١٦). (ينظر : ١ /١٢٢ – ١٢٥). حتى لقد أدّاهم ذلك إلى تصوّر تسلسل حكائيّ بين يوم دارة جُلْجُل ويوم عَقْرِه مطيته للعذارى ويوم دخوله خِدْرَ عنيزة، وأنه التقى بهنّ بدارة جُلْجُل، فكانت قصة الغدير واستيلائه على ثيابهن، فعَقْرِه مطيته، ثم ركوبه مع عنيزة على بعيرها، (ينظر مثلاً : مكّي: ٨١– ٨٢، نقلاً عمّا ساقه القدماء : كابن قتيبة : الشعراء: م.ن)، مع أنه من الواضح أن الشاعر يتحدث عن أيام لا عن يوم واحد: "يوم بدارة جُلْجُل.. ويوم عقرتُ.. ويوم دخلتُ".

٢٨) وهنا يذهب (السندوبي : ١٠) – بحقّ – إلى أن "الأسماء والألقاب والكنى عند أبناء قحطان قد يكون لها معان في لغة أهل الجنوب من جزيرة العرب غير ما يتبادر إلى أذهان أهل الشمال وغير ما يذهب إليه علماء الاشتقاق".

٢٩) وفي هذا تظهر دلالة وظيفية للتصريع الداخلي، تعذّر فهمها فأُنكرت عند بعض الدارسين، (ينظر: أبو ذيب : ١٩٣). لكن السؤال سيبقى عن وظيفة التصريع رهين دراسة استقرائية أوسع، ليس هذا البحث بمجالها، وستواجه بمشكلة الاضطراب الروائي. بيد أن هذه الوظيفة التي تبدّت للتصريع في "قفا نبك"– بوصفها أشهر الشعر الجاهلي ولعلها أوثقه – تقدّم مؤشراً مهمًّا إلى وظيفة التصريع في الشعر القديم.

٣٠) وهو المقصود في تشبيه العذارى عندهم، كما يشير (ابن منظور: (نعم)).

٣١) وهو ما يتأوّله (البطل : ٧٧– ٠٠) بالإشارة إلى الشمس . ومهما يكن، فالتداخل بين أقنومي (الشمس والزهرة = الأمّ وابنتها البكر) وارد، ما دمنا إزاء عشتار (الأمّ – العذراء) . (ينظر : م.ن : ٥٦).

٣٢) فالطريف في هذا السياق أن نهايته – حسب قصته المروية – كانت مرتبطة باللباس والثياب، بسبب حلّة قيصر المسمومة، التي لبسها حين وصلت إليه واشتد سروره بها. (ينظر : ابن قتيبة: الشعراء : ١ /١٠٩، ١٢٠).

٣٣) ولولا نصّ الأصفهاني على أن هنداً بنته، لاحتمل أن تكون المعنيّة أكثر من امرأة من أسرته، لشيوع هذا الاسم فيها، فإذا كانت عمته (هند أمّ عمرو) مستبعدة هاهنا، فهناك : أخته هند بنت حجر، وامرأته هند الكندية أمّ أكثر ولده . (ينظر : الأصفهاني : ٩ /٩١ – ٠٠، وابن قتيبة: الشعراء : ١ /١٢١).

٣٤) وهو ما حمل بعض الدارسين على استشفاف دلالة دينية للحُمرة في شعرهم، تتصل بالدُّمى في الدين القديم، الملونة بالحمرة والمحلاة بها. (ينظر : البطل : ٦٤ – ٦٧). ولعل ذلك كله ما ترسّب أخيراً مختزلاً في مثل عبارة (بشّار بن بُرد – ١٦٧هـ= ٧٨٤م) المشهورة: "وإذا دخلتِ فادخلي في الحمْرِ؛ إن الحسن أحمرُ": (ديوان بشّار بن بُرد : ٤ /٦١).

٣٥) كلمة "كهل" لا تعني عندهم المرحلة العمرية تحديداً، وإنما هي وصف للقوة والقدرة، (ينظر : جواد علي : ٦ /١٦٣). على أن "الكهل"، لغةً، هو : ابن ثلاث وثلاثين، لانتهاء شبابه وكمال قوته .والكاهل مقدَم أعلى الظهر، ويعبّر به عند العرب عن الرجل الذي يُعتمد عليه، كما يُعتمد على الكاهل. (ينظر : ابن منظور: (كهل)).

٣٦) ومن عجب أن يذهب (البطل : ٧٨) في جدل مع (نصرت)، مستغربًا أن يفهم أن المرأة تنام لكونها كبيرة الشأن، مع أن (نصرت : ١٢٣ – ١٢٤) إنما ذهب إلى أن "نوم المرأة عن كبر شأنها" تعبير عن أنها "ليست امرأة حقيقية، بل هي الشمس ذاتها"، وهو تفسير يتساوق وآراء (البطل) في كتابه، لكنه رأى هاهنا أن المرأة تنام لصغر سنها!. وحتى إن كان رأي البطل هذا قد انبنى على إشارة الشاعر إلى "الدُرّة"– رمزاً للجدة والغضاضة – فما الدُرّة عنده إلا إحدى نظائر الشمس . وما البيت إلا تكرار لبيت امرئ القيس وتفسير له، أي أنها تنام عمّا يكون من شأن كبير، لاستغنائها عن النهوض له؛ في تعبير مجازيّ ذي مستويين دلاليين، يتعلّق الظاهر منهما برفاهية تلك المرأة وتنعّمها وأن لها من يكفيها، كما فهم القدماء،(ينظر : الباقلاني مثلاً : ١٨٠)، ويتعلّق الأعمق بالدلالة على هذه الأنوثة الأسطورية؛ من حيث هي : شمس معبودة.

٣٧) يشير (الأنصاري)، ١٩٨٢م، إلى أن العمل ما يزال جاريًا لإيجاد العلاقة بين كِسَر تلك اللوحات، (ينظر : قرية الفاو : ٢٥)، إلا أن كاتب هذا البحث لا يعلم بَعْدُ ما أُنجز في ذلك، بل لم يجد (لأسباب ذُكرت في المقدّمة) إجابة شافية عمّا يتمّ في هذا الصدد، وإنما كانت الإفادة بأن ذلك كله ما يزال رهن الإعداد ولم ير النور بعد.

٣٨) يشرح الشُرّاح كلمة "جنّي" بـ"رسول حاذق ذكي". إلاّ أن حديث الأعشى المعهود عن جنّه وشياطينه، وعلى رأسهم شيطانه (مسحل)– (ينظر: ١٥٢/ ٢٧– ٠٠، ٣٥٠/ ٤٣، ٣٥١/ ٥١)– يحمل الكلمة هنا على معناها الحقيقي لا المجازي .

٣- لوحة (الهمّ – الليل) :

١) امرؤ القيس : ٧٣ /٤ – ٥، ٩٦ /٣.

٢) ينظر : ٢٩ /١ – ٣.

٣) امرؤ القيس : ١٣٥ /١ – ٢.

٤) ابن منظور : (بحر).

٥) ينظر : جواد علي : ٧ /٢٤٥ . نقلاً عن :

A. T. Olmstead, History Of The Persian Empire, p. 326.

٦) ٥٦ / ٥.

٧) وينظر كذلك من شعره مثلاً : ١٦١ /٤ – ٨.

٨) وعن رأيهم في ما يسمونه من هذا بـ"التضمين"، ينظر مثلاً : الصاحب بن عباد: الإقناع في العروض وتخريج القوافي : ٨٢، والمرزباني : الموشح : ٣١ ، وأبو يعلى التنوخي: القوافي : ١٩٣، وابن رشيق : ١ /١٧١.

٩) ينظر : الجمحي : ٣٤.

١٠) عنترة : ٢٠٣ /٢٧.

١١) امرؤ القيس : ٣١.

٥) قارن مثلاً بقصيدة "الطلاسم" لإيليا أبي ماضي، أو قصيدة "خواطر الغروب" لإبراهيم ناجي، أو حتى قصيدة "البحيرة" للامارتين، لتلحظ التراسل الفضي إلى درجة من تداخل النصوص بين هذا القسم من معلقة امرئ القيس ونصوص كتلك النصوص.

٤- لوحة (الخلاص – الفرس) :

١) ينظر مثلاً : ابن قتيبة : المعارف : ٦٢١، وابن الأثير : الكامل في التاريخ : ١ /٣٥٨، والبستاني: دائرة المعارف : ٦ /٢٢.

٢) ينظر مثلاً : ابن مقبل : ١٥٠ /١٧، ٢٨٦ /١٣ .

٣) امرؤ القيس : ١٢٦ /٤.

٤) ينظر : البكري: (حامر) و(ضارج).

٥) الأصمعي : الأصمعيات : ٧٤.

٦) ينظر في هذا : الجاحظ : ٤ /٤٦٦ – ٥٠٠، والراغب : ١ /١٥٣، والنويري : نهاية الأرب : ١ / ١٠٩ – ١١٠، والبغدادي : ٧ /١٤٧، والآلوسي : ٢ /١٦٤، وكذا : ابن أبي الصلت : شرح ديوان أمية بن أبي الصلت : ٤٤ – ٤٥ .

٧) ينظر : البستاني : الإلياذة : ٤٧٣ – ٤٧٤، ١٠٠٧ .وسبقت الإشارة إلى ذلك.

٨) امرؤ القيس : ١٢٦ /١.

٩) ينظر : م.ن.

١٠) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٧٦ – ٧٧ /لوحة ١ – ٣، و٧٨ – ٧٩ /لوحة ١-٢ ، و٨٠ /لوحة ٢ .

١١) ينظر : امرؤ القيس : ٥١ /٢، ٩٦ /٧، ١٢٨ /٢، ١٣٧ /٥، ١٤١ /١، ١٦٥ /٣.

١٢) م.ن : ١٥٢ – ١٥٣، وتنظر : حاشية السندوبي : ١٥٣ / (٣).

١٣) فحولة الشعراء : ١٠.

١٤) امرؤ القيس : ٢٠٩ /٣، ٢١٠ /١.

١٥) عبد المطلب : ٢٣١.

١٦) الأعشى : ١٧١ /٢٣ – ٢٥ .

١٧) ينظر : جواد علي : ٦ /١٦٩، والروسان : ١٧٢.

١٨) ينظر : الكلبي : الأصنام : ١٠، ٥٧، وفيه: "كان بقرية (خيوان) تعبده همدان ومن والاها من اليمن"، والطبرسي : مجمع البيان في تفسير القرآن : ١٠/ ٣٦٤، والحموي: (يعوق).

١٩) تراجع: (الحاشية ٨).

٢٠) امرؤ القيس : ١٩٦ /٥، ٦٩ /٤، ١٣٨ /٥ – ٦.

٢١) ينظر : الجمحي : ٤٢.

٢٢) ينظر : ٢٥ – ٢٦ /٣٩ – ٥٠.

٢٣) ينظر : ٢٦٦ /١٥ – ١٧.

٢٤) ينظر : ٨٤ /١٣.

٢٥) ينظر : الطبرسي : م.ن .

٢٦) ينظر : سفر ومصطفى : ٤٥، ١٤٣ – ١٤٧، ١٧٠، ١٧٦ – ١٧٩، ٢٩٤ – ٢٩٥، وغيرها.

٢٧) ينظر : الكلبي : الأصنام : ٦٣، وقد يكون ذا دلالة هنا أن (اليعبوب) صنم لعرب يمانيين، هم: جديلة طيئ، "كان لهم صنم أخذته منهم بنو أسد، فتبدّلوا اليعبوب بعده".

٢٨) ينظر : الجمحي : م.ن، وابن قتيبة : الشعراء : ١ /١٣٣، والباقلاني : ٧٠– ٧١.

٢٩) ينظر : ابن منظور مثلاً: (لبد).

٣٠) ينظر : الأنصاري : قرية الفاو : ٧٦ – ٧٧ /لوحة ٣.

٣١) ينظر : امرؤ القيس : ١٣٧ /٥، ١٦٤ /٤، ٢٠٩ /٥.

٣٢) ينظر : عنترة : ص٣٣٨ /ق١٩ /ب٣.

٣٣) امرؤ القيس : ٢١٢ /٢.

٣٤) ينظر : ابن منظور: (فرس).

٣٥) ينظر امرؤ القيس : ٥١ /٢، ٧٧ /٨، ١١٥ /١، ٥٤ /٦– ٧، ٢١١ /٧، ٥٥ /٣، ٦٨ / ٦، ٦٩ /٢ – ٤، ٧ – ٨، ٧٠ /١، ٩٠ /٢، ١٠٧ – ١٠٨ /ق٢٦، ٢١٢ /٣، ١٢٨/ ٦– ٧، ١٢٩/ ١، ١٣٩/١، ١٤٠/ ١.

٣٦) ينظر : ٢٥٩ /٢٣، ٢٧١ /٦، ٢١٦ /٧٣، ٢٨٣ /٣ – ٦ .

٣٧) امرؤ القيس : ١٣٩ /٢ .وتقارن هذه اللقطة بالأعشى : ٣١٦ /٤٣.

٣٨) م.ن : ٢١٢ /١ . وقارن بزهير : ١٠٣ /٨.

٣٩) ١٦٤– ١٦٥.

٤٠) ١٦٤/ ٢– ٤.

٤١) ١٠٦– ١٠٧/ ٦٣– ٦٦.

٤٢) ٩٨– ٩٩/ ٢٨–٣٦.

٤٣) ينظر : الأنصاري : م.ن : ٧٠ – ٧١ /لوحة ١ – ٣.

٤٤) امرؤ القيس (تحقيق /محمد أبي الفضل إبراهيم): ١٦٤ /٢.

٤٥) م.ن : ٥٣ /٢ .

٤٦) م.ن : ٩٨ /٤ – ٥.

٤٧) م.ن : ٥٢ /٧.

٤٨) م.ن : ٥٣ /٤.

٤٩) ينظر مثلاً : م.ن : ٤٦ /٢، ٥٢ /٢، ٩٩ /٧ – ٨، ٢٠٩ /٦، ٢١٢ /٢، وعنترة : ٢٧٦/ ٣، والأعشى : ٣١٦ /٤٢.

٥٠) ينظر : الأعشى : ٣٦٣ /٤٢.

٥١) يـنظر مثلاً : امرؤ القيس : ٥٣ /١ – ٢، ٧٧ /٨ – ٩، ٩٨ /٥، وعنترة : ٢٦٠/ ٢٤، والأعشى : ٣٦٣ /٤١، ٣٦٤ /٤٥.

٥٢) ينظر : ٦٠ – ٦١ /٤ – ١٤.

٥٣) ينظر : الزمخشري، وابن منظور: (كمت).

٥٤) عنترة : ٢١٦ /٧٣.

٥٥) ٣٦٣- ٣٦٤ .

٥٦) وينظر أيضًا : امرؤ القيس : ١٦٥ /٥ .

٥٧) ينظر : ١٢٧ /٦ – ٧، ١٢٨ /٢ – ٣، ٧، ١٢٩ /١ – ٤.

٥٨) ينظر : ابن منظور: (جون).

٥٩) ويمكن أن يقارن بزهير مثلاً : ١٠٤ /٩ – ١٠٠.

٦٠) ينظر : ابن قتيبة : الشعراء : ١ /١٣٣ .

٦١) امرؤ القيس : ١٦٦ /٤.

٦٢) وكلمة "عداء" (بكسر أوّلها) تحمل الدلالتين معاً. (ينظر : ابن منظور: (عدا)).

٦٣) ينظر : نيلسن : ٢١٧ .

٦٤) موزل : أخلاق الرولة وعاداتهم : ١ – ٢ .

٦٥) ينظر : ابن منظور: (كمت)، و(جون).

٦٦) ينظر : عبد المطلب : ١٧٧.

٦٧) امرؤ القيس : ١٣٨ /٥.

٦٨) م.ن : ١٤٠ /٢.

٦٩) م.ن : ٥٥ /١.

٧٠) ينظر : الأعشى : ٣٦٤ /٤٦ – ٥٠، وزهير : ١٠٧ /٢١.

٧١) ينظر : ١٥٠.

٧٢) امرؤ القيس : ١٢٨ /٢ – ٣.

٧٣) ٤/ ١٥٧، ويقارن : ١ /٣٢٦ /٣، ٢ /٨٩ /٢ .

٧٤) ١٢٣/ ٣.

٧٥) امرؤ القيس : ٥٤ /٣.

٧٦) تقارن مثلاً : ستيتكيفيتش (سوزان): أدب السياسة : ٧١ .

٧٧) تقارن مثلاً : ناقة (المثقّب العبدي) في مشوبته، أو ناقة (طرفة) في معلّقته، أو ناقة (عنترة) وفرسه في معلقته.

٧٨) ينظر : عبد المطلب : ١٩٤ – ٢٠٠.

٧٩) امرؤ القيس : ١٣٠ /٥.

٨٠) المثقّب العبدي : ١٩٤ – ١٩٨.

٨١) ينظر : ٢٠٣ – ٢٠٠.

٨٢) امرؤ القيس : ٨٧ /٧.

٨٣) م.ن : ٩٠ /١.

٨٤) م.ن : ٥١ /٢، ٥٢ /٢، ٥٤ /٣، ٥ ، ٥٥ /١، ٥٧ /١، ٤، ٧، ٥٨ /١.

٨٥) م.ن : ١٣٧ /٥، ١٣٨ /٤ – ٥، ٧ – ٨، ١٣٩ /١ – ٢، ٦ – ٧، ١٤٠ /١ – ٣.

٨٦) ينظر في هذا : مونرو : ٣٣ – ٠٠.

٨٧) ينظر : أدب السياسة : ٩٩.

٥) إلاّ حينما يستبد بالشاعر اليأس فإنه يعبّر عنه ب"قعوده" في الديار :

ظللتُ ردائي فوق رأسي قاعداً أعُدّ الحصى ما تنقضي عبراتي

امرؤ القيس : (٧٣ /٣).

٢٠) يخطئ (البطل : ١٣١) في تفسير هذا الطقس، حينما ظنّ البقر الوحشية هنا نظيرة القمر لديهم، في حين أن البقر الوحشية هي المها نفسها نظيرة الشمس، وإنما نظير القمر ذكَر المها : الثور الوحشي.

٣٠) ومع ما رُوِيَ عن معاشرة امرئ القيس طائفة الصعاليك، حتى قال الأصمعي قولته تلك، فإن

شخصيته الاجتماعية قد ظلّت ماثلة في شعره . وقد سبق تفنيد المغالاة في صورة امرئ القيس المتصعلكة .أمّا ما قد يرد من مثل هذه الصورة عن الذئب لدى شعراء غير صعاليك في العصر الإسلامي، كالفرزدق، فإنما ذلك من قبيل محاكاة النمط الجاهلي، ولا تُتصوّر له دلالة واقعية، على الأرجح.

٤٠) وقد كرر (علقمة)، في معارضته المشهورة لبائية امرئ القيس وهو يصف الفرس، هذه الصور النمطية، بلقطاتها وألفاظها، فجاء يعيد صياغة محوّرة لصورة الفرس عند امرئ القيس، لا في قصيدته البائية التي كانت فيها المعارضة وحسب، ولكن في معلّقته أيضا. وإذا كان قسط من ذلك التكرار قد يُعزى إلى طبيعة المعارضة، وآخَر قد يتأتى من السياق الشفاهي الذي يتعارض الشاعران فيه، فإن نصيبًا من ذلك قد لا يكون وراءه هاهنا سوى خلط الرواة.

٥٠) الحضر : عاصمة لمملكة عربية تسمي "عرابيا"، أي بلاد العرب، واقعة على بعد ١١٠ كم إلى الجنوب الغربي من الموصل بالعراق . ظلّت قائمة إلى ٢٤٠/ ٢٤١م. (ينظر: سفر ومصطفى).

٦٠) ولاختيار التأنيث من خلال مفردة "فرس"- وإن كان المشار إليه حصانًا - مغزى متصل برمزية الفرس : للأنوثة والخصب والحياة والشمس . ولشيء من هذا جاءت إشارة (الأعشى : ١٦٣ /٤٤) التأكيدية على "الخيل الذكور" وهو في سياق الحديث عمّا أعدّ (هوذة الحنفيّ) للحرب من أوزار الموت.

٧٠) والضمير هنا يعود على الممدوح لا على الفرس الموصوفة، حسب زعم الشُّرّاح. والتلابس السياقي بين الفرس والممدوح – هذا الذي دفع الشُّرّاح إلى رأيهم في مرجع الضمير – يحمل في ذاته دلالته على قيمة الفرس الرمزية.

٨٠) وامرؤ القيس يبدو من شعره بعامة شمسيّ المعتقد لا قمريّه .وقد يعدّ من مظاهر ذلك أنه- في الوقت الذي لا يأتي في شعره على ذكر لصيد (المها) أو الظباء (وهما رمزا الشمس)، اللهم إلا تكنية (ينظر : ٥٣/ ٧ ، ٥٧ /٦، ١٢٨ /٦) - يُعثر لديه على صور لصيد (الثور الوحشي – رمز القمر)، (ينظر مثلاً : ٥٥ /٤ – ٥، ٩٧ /٣ – ٥، ١١٨ -١٢٠ /٤ – ٥، ١ – ٦، ١- ٢ ، ١٦٦ /١ – ٤). علمًا بأن صيد الحيوان قد لا يكون نقيضًا لتقديسه بل نوعًا من شعائر ذلك التقديس – كما سلف القول عن (صيد الظباء : ١- لوحة الفقد). ولهذا فإن القارئ لا يعدم في تصوير صيد الثور عند امرئ القيس ما يشي بتصوّر كنديّ ينطوي على رمزية الثور القمرية المقدّسة، كوصفه إيّاه بـ"المقدّس" في أحد أبياته (١٢٠ /١): "كما شبرق الولدان ثوب المقدّس"، ثم تأكيده هذه العلاقة الصراعية القمرية الشمسية بـ"تشمّس الثور"، في قوله، في البيت الذي يليه، عن عراك كلاب الصائد مع الثور :

وغُوِّرن في (ظلّ) الغضى وتركنه   كفحل الهجان الفادر (المتشمّس).

٩٠) ويدلّ هذا دلالة عميقة على الأهمية العلمية القصوى للمعرفة بالمأثورات الشعبية للمجتمع العربي الحديث من أجل فهم التراث القديم، لا في العادات والعقائد حسب، ولكن أيضًا في الشعر، لفهم السياق الثقافي لشفراته، فضلاً عن أنماط التداول والرواية. (قارن ما يرد في الفصل العاشر (عن الشعر) من كتاب (موزل) المذكور).

١٠٠) ضمير (النحن) في (لوحة الفرس) يأتي في مواجهة التوحّد في (لوحة الليل). إلا أن (ستيتكيفيتش (سوزان) : القراءات البنيوية : ١٣٩) تذهب مذهبها إلى أن ما تسميه بالثقافة الاجتماعية في وحدة الفرس هي بسبب ما تمثله هذه الوحدة من مرحلة الاندماج الاجتماعي، مقابل المرحلة الهامشية اللا اجتماعية التي تمثلها أجزاء القصيدة السابقة. (راجع الحديث عن نظريتها في فرش الدراسة). مع أن اللوحة الأولى والثانية تتضمنان كذلك إشارات ثقافية اجتماعية، بدءاً من مخاطبة الشاعر خليليه، ومحاورته صحبه، ثم علاقاته مع جاراته، ويومه مع العذارى بدارة جُلْجُل، وكذا الإشارات الاجتماعية والدينية إلى : الحيّ، والأحراس، والمعشر، والميسر، ومنارة الراهب المتبتّل، والخصم النصيح...

١١٠) قارن بما تراه (ستيتكيفيتش (سوزان) : أدب السياسة : ٦٦ – ٠٠) في وحدات القصيدة الجاهلية النمطية الثلاث (النسيب – الرحلة / الناقة – غرض القصيدة) من تعبير عن مراحل "طقس العبور". على أنها ترى الناقة تمثّل ما تسميه "المرحلة الهامشية"، فيما الفرس يمثل "مرحلة الاندماج". (ينظر أيضًا بحثها : القراءات البنيوية : ١٣١).

٥- لوحة (الأمل – المطر، أو الموت مطراً):

١) ١٢٧– ٠٠٠ .

٢) ٤٥/ ٧، ٤٦/ ١٠.

٣) ينظر : سفر ومصطفى : ٤٣، ثم : جواد علي : ٦ /١٦٩ .

٤) امرؤ القيس : ٩٤.

٥) ينظر : م.ن : ١٠٥ /١.

٦) م.ن : ١٢٦.

٧) ينظر : ابن قتيبة : الميسر والقداح : ٣١، والفَيفي : ١٣٨.

٨) ٢١٠/ ١٤.

٩) ينظر : ٢٠ /٧.

١٠) ينظر : امرؤ القيس : ١٨٠ /١، ٣.

١١) يمكن الاستئناس هنا بخريطة توزيع القبائل العربية ودياناتها قبل الإسلام – من وثنية ويهودية ونصرانية ومجوسية – التي أدرجها في كتابه (ذبيان، أسعد : المخصوص في المنتقى من النصوص : ١٧).

١٢) ينظر : امرؤ القيس : ١٢٧ /٣.

١٣) وينظر : البطل : ١٣٠.

١٤) ينظر : ١ – ٥٠.

١٥) ينظر : العمير والذييب : ١١٦.

١٦) ينظر : ١ /١٠٢ – ١٠٣.

١٧) وشعر امرىء القيس يسجّل قيام تلك الأطم في تيماء وفي غيرها، ينظر مثلاً : ١٣٦ /٢ .

١٨) ينظر : ابن منظور: (بجد)، و(زمل).

١٩) راجع : حواشي "١ – لوحة الفقد": التعليق٥٥.

٢٠) ينظر : البكري: (إكام)، (حامر) ، (ضارج)، والحموي: (إكام)، (حامر).

٢١) ينظر : إيوار Huart : امرؤ القيس : دائرة المعارف الإسلامية :٤ /٤٠٦، وعبّودي: (امرؤ القيس)، والزركلي : ٢ /١١ – ١٢، والبهبيتي : المدخل :٨٤ – ٨٥ .

٢٢) عن : السندوبي : ١٤٣.

٢٣) امرؤ القيس : ٨٦ – ٩٠، ٩٣.

٢٤) م.ن : ١٨٠.

٢٥) الأنصاري : قرية الفاو : ٢١.

٥) أثبت (المفضّل) و(أبو عمرو الشيباني) القصيدة التي منها البيت لامرئ القيس. غير أن (الأصمعي) شكّ في نسبتها إليه. (ينظر : السندوبي : ٩٤/ ح (١)).

٢٥) وهو ما يرد نموذجه في رائيّة امرئ القيس التي قالها في توجّهه إلى قيصر ملك الروم مستنجداً به على ردّ مُلكه، والانتقام من بني أسد. (ينظر : ٩٣/ ١– ٢).

٣٥) يخطئ (أبو ذيب : ١٩٧) بتفسير "العصم" بالغزلان، وهو معنى نقيض تماما.

٤٠) واستطراقًا، فلعلّ انتصار الثور مرتبط بغلبة العقيدة القمرية على الشاعر،(ينظر مثلاً: النابغة : ٢٢ - ٢٤، وعبدة بن الطبيب: (الضبي): ١٣٨- ٠٠٠، والأعشى : ٣٣٥ - ٣٣٦ /١٦ - ٢٨)، بينما انتصار الكلاب مرتبط بغلبة العقيدة الشمسية عليه .بدليل أن هذه الحالة الأخيرة تكاد تكون في شعر الهذليين دون غيرهم، كما يذكر (البطل : ١٣٢)، وسبب ذلك واضح إذا عُلم أن منازل هذيل الشمالية كانت تقع في أطراف مكة والطائف شرقًا وجنوبًا، أي في مجاورة مركز الآلهة الشمسية اللات، التي كان لها بيتها في الطائف، تقدّسه ثقيف وقريش وجميع العرب، (ينظر : الكلبي : الأصنام : ١٦- ١٧، وابن حبيب: ٣١٥)، أما هذيل الجنوبية فتُدعى هذيل اليمن، (ينظر : كحّالة : ١٢١٣). وسبب آخر، هو أن من آلهة هذيل المعروفة: (مناة)، التي يُعتقد أنها رمز فينوس الجميلة، إلاّ أنه يستدل من اسمها على أنها قد اتُّخذت رمزاً للموت والقضاء والقدر، وكذا (سُواع)، وهو حجر على صورة امرأة، ويستدل من اسمه على أنه كان يرمز للشر والهلاك، (ينظر : الطبرسي: ١٠/ ٣٦٤، والروسان : ١٨٤ - ٠٠٠، وضيف : ٩٠- ٩١). هذا، وقد تأتي صورة الصراع النمطي على أن الحيوان مهاة (بقرة وحشية) - كما في شعر (علقمة: ١٤٥ /١٣ - ١٤، والأعشى : ١٢٥ - ١٢٦ / ٣٠- ٣٦، ٢٠٢ - ٢٠٣/ ٢٨ - ٣٩، ومعلّقة لبيد : ٣٠٧- ٣١٢/ ٣٦- ٥٢) - والحيوان (المهاة) في هذه الحالة يرمز إلى الشمس لا إلى القمر؛ لذلك لا يرد في هذه الصورة مشهدٌ لمكابدة الليلة المطيرة، مثلما يحدث مع صورة (الثور الوحشي)- (تلك الصورة التي يمكن أن تُتأمل فيها مثلاً علاقة بين أثر الشمس ذات الأثر على الثور رمز القمر، وصورة شمس لدى أهل الحضر المرتبطة أحيانًا بالعجل والبرق والمطر، (ينظر : سفر ومصطفى: ٤٣)) - وإنما يأتي في صورة المهاة عوضَ ذلك مشهدُ توحّد المهاة وحزنها على فقد جؤذرها (نهارا). هذا باستثناء (لبيد) في معلّقته، حيث يُسقط رحلة الثور الوحشي النمطية تمامًا على المهاة، وهو ما يبدو محض انحراف متأخر عن النمط الأصل. وكذلك فإنه يُلحظ في هذا النوع الأخير (أعني استخدام المهاة مكان الثور) تبادلُ المواقع (أحيانًا) بين الحيوان والصائد، فالصائد هو الذي يلوذ بالأرطى لا المهاة، وهو ما ينمّ على اختلاف العلاقات ومن ثَمّ تبادل الدلالات، وذلك حسب المعادل الرمزي لنوع الحيوان في كل صورة. ومن هناك، فلا صلة لنهاية حكاية الثور الوحشي باتجاه غرض القصيدة، كما ذهب إليه (الجاحظ: ٢/ ٢٠) - ويُلحظ في تعليله خلطه بين البقرة الوحشية والثور الوحشي- لا سيما أن قد جاءت نهاية الثور منهزمًا في قصائد غير رثائية ولا وعظية، (ينظر : امرؤ القيس مثلاً : ١١٨/ ٤- ٥، ١١٩/ ١-٦، ١٢٠/ ١-٢)، ولا علاقة لنهاية حكاية الثور بالدهر كذلك، كما يذهب (البطل : ١٣٢)؛ فجمهور أهل الجاهلية كانوا دهريّين، كما تقدّمت الإشارة، ولا خصوصية إذن لبعضهم في ذلك دون بعض - وإنما للأمر في ذلك كله علاقة بخصوصية دين الشاعر .

٥٠) والبيت دالّ على تجاور هذين المكانين. وهما برواية (الأصمعي) و(الأنباري) و(الحموي)، أمّا رواياته الأخرى فليست سوى خلط بين بيت المعلّقة وأبيات شبيهة للشاعر. (وراجع : ٤ - لوحة (الخلاص - الفرس)).

٥ ٦) ولقد ذُكر أيضًا أن امرأ القيس قال قصيدته اللامية، "ألا عم صباحًا أيها الطلل البالي"، "في طريق الشام عند مسيره إلى قيصر بعد قتل أبيه": (ينظر : البغدادي: ١ /٣٣٢). وتلك القصيدة هي قرينة معلقته في الجودة، وبينهما تشابه واضح، يصل حدّ تكرار الصيغ والأشطر.

هـ - وختاما

١) المثقّب العبدي : ٢١٢ - ٢١٣ .

٢) ينظر : ٣٥.

٣) ينظر : أبو ذيب : ١٤٩ - ١٥٠.

٤) ١/ ٢٤٠- ٢٤١.

٥) كما تقول بحق (ستيتكيفينش (سوزان)): (ينظر : القراءات البنيوية : ١١٤).

٦) ٥٧.

٧) ينظر : أدب السياسة : ٧١ - ٧٢.

٥) وهذا التوازن المنهجي بين النصّ والسياق يحسم الجدل حول عقيدة امرئ القيس مثلاً، من قائل بوثنيته وقائل بنصرانيته أو مزدكيته،(ينظر : مكّي : ٩٢ - ١٠٣)؛ فالواضح أنه كان وثنيًّا كمعظم قومه، متأثراً آثاراً متفاوتة بالعقائد التي عاصرها منتشرة في الجزيرة .



ملحقات



(الملحق ١)

(جدول ٢)*

تجربة الإنسان الوثني الوجودية

(أقانيم الرموز الرئيسة وأهم مرادفاتها)[20]

أقانيم	الصنم / الرمز	المكان	التاريخ	من عَبَدَه / من عَرَفَه
الشمس	تيم ذو الخلصة	نجد السراة : تبالة ، بين مكة واليمن ، على بضع مراحل من مكة ، بالعبلاء	إلى ظهور الإسلام إلى فتح مكة : ٨/٩هـ	تميم هوازن ، خثعم ، بجيلة ، أزد ، السراة ، الحارث بن كعب ، جرم ، زبيد ، الغوث بن مر بن ، أدّ ، باهلة بن أعصر ، سدنته : هلال بن عامر ، أبو بنو إمامة من باهلة بن أعصر

---

* (جدول ١): تضمنته الدراسة ، (راجع : ب).

٢٠ – اقتُصر على أشهر الأسماء ، وما دارت حوله الدراسة ، وأمكن إدراجه ضمن الأقانيم الثلاثة .

– اعتُمد في هذا التصنيف على ما ورد في مواطن متفرقة من مراجع الدراسة التي تناولت أديان العرب : كالكلبي : الأصنام ، وابن حبيب ، والطبرسي ، والحموي ، وجواد علي ، وسفر ومصطفى ، وكتب الأنصاري ، والروسان .

– إدراج بعض الأسماء : كذي الخلصة ، ونهي ، ويغوث ، وسواع ، ومناة ، في أماكنها من الأقانيم الثلاثة ؛ كان على سبيل الرجحان من خلال قرائن وصفها في المراجع .

	ذو الشرى	شمال الجزيرة	إلى القرن ١م	الثموديون
		البتراء ، حوران ،	إلى ٢٧٣م	الأنباط
		الحجاز، م. صالح		
		غدير بدينة ، عرعر ،	إلى القرن ٤م	الصفويون
		خط الأنابيب ،		
		الأردن ، سوريا		
		السراة	إلى ظهور الإسلام	دوس
		جنوب الجزيرة	إلى ظهور الإسلام	الحارث بن يشكر من الأزد
	شمس	شمال الجزيرة	إلى القرن ١م	الثموديون
		العراق : الحضر	إلى ٢٤٠/٢٤١م	عرب مدينة الحضر
		شمال الجزيرة	إلى ٢٧٣م	التدمريون
		شمال الجزيرة	إلى القرن ٤م	الصفويون
		المعسال – اليمن	ق٢م : سبأ وذو ريدان	السبئيون
		جبل قرنين – اليمن	ق٣م : سبأ وذو ريدان	السبئيون
		جبل خيزر – اليمن	ق٣م : سبأ وذو ريدان	السبئيون
		وسط الجزيرة	إلى ظهور الإسلام	تميم ، أد ، ضبة ، تميم ، عدي ، عكل ، ثور ،
				سدنته : من تميم
		مكة	إلى ظهور الإسلام	قريش
	اللات	الشمال – روافة	إلى القرن ١م	الثموديون

		العراق : الحضر	إلى ٢٤١/٢٤٠م	أهل الحضر
		شمال الجزيرة	إلى ٢٧٣م	الأنباط ، التدمريون
		غديـــر بديـــنة ، عرعـــر ،	إلى القرن ٤م	الصفويون
		ســـكاكا ، خـــان الـــزيب ،		
		الشاظي ، الأردن ،		
		العراق، سوريا		
		قرية (الفاو)	ق٢ ق.م – ق ٥م	كِنْدة
		الطائف : عند منارة	إلى إسلام ثقيف	ثقيف ، قريش ، كل العرب ،
		مسجده اليسرى		سدنتها : من ثقيف
	نسر	العراق	عصر نوح	قوم نوح
		العراق : الحضر	إلى ٢٤١/٢٤٠م	أهل مدينة الحضر
		اليمن: بلخع ، غمدان	إلى ظهور الإسلام	حمير
		جنوب الجزيرة وشمالها	إلى ظهور الإسلام	حمير ، خثعم
	نهي	دومة الجندل	إلى القرن ١م	الثموديون
	هُبَل	شمال الجزيرة	إلى القرن ١م	المؤابيون ، والثموديون
		مدائن صالح	١ ق.م – ١م	الأنباط
		شمال الجزيرة	إلى ظهور الإسلام	بكر ، مالك ، ملكان ، كلب ،
		مكة	إلى فتح مكة : ٨/٩هـ	قريش ، كنانة
	اليعبوب	بلاط طيّ	قبيل الإسلام	جديلة من طيّ

	يعوق	العراق	عصر نوح	قوم نوح
		اليمن : أرحب ، خيوان	إلى ظهور الإسلام	كهلان ، همدان ، خولان ،
				أهل خيوان
	يغوث	العراق	عصر نوح	قوم نوح
		شمال الجزيرة	إلى ظهور الإسلام	بطنان من طيّ ، وهوازن
		جنوب الجزيرة : أكمة	إلى ظهور الإسلام	مذحج ، بعض مراد ، اهل جُرش
		مذحج ، أنعم ، نجران		بنو الحارث بن كعب
القمر	تالب	اليمن : ريام / ترعة	سبأ وذو ريدان	بنو يرم / ريام ، همدان ، حمير
	جدّ	شمال الجزيرة	إلى القرن ١م	الثموديون
		العراق : الحضر	إلى ٢٤٠/٢٤١م	أهل الحضر
		شمال الجزيرة	إلى ٢٧٣م	الأنباط ، التدمريون
		شمال الجزيرة	إلى القرن ٤م	الصفويون
		نجد	....	تميم ، هو جد بني تميم (!)
	دد / ودّ	اليمن	العصر المعيني	المعينيون
	سن / سين	اليمن	السبئيون	السبئيون
	سن / سين	حضرموت	السبئيون	السبئيون
	شهر	شمال الجزيرة	قبل الميلاد	الآراميون
		اليمن	السبئيون	السبئيون
	عم	اليمن	ق ١٠ ق.م – ق ٢ ق.م	القتبانيون

	كهل / كهلن / كهلان	قرية (الفاو)	ق ٢ ق.م – ق ٥م	كِنْدة
		قرية (الفاو)	ق ٢ ق.م – ق ٥م	كندة
	المقـة	اليمن	السبئيون	السبئيون
	مناف	شمال الجزيرة	إلى القرن ١م	الثموديون
		شمال الجزيرة	إلى القرن ٤م	الصفويون
		شمال الحجاز	إلى القرن ٥م (؟)	اللحيانيون
		مكة	قبيل الإسلام	قريش ، هذيل
	هكهل	تيماء ، تبوك ، حائل	إلى القرن ١م	الثموديون
	ودّ	العراق	عصر نوح	قوم نوح
		العُلا	العصر المعيني	قبائل مختلفة
		شمال الجزيرة	إلى القرن ١م	الثموديون
		شمال الجزيرة : ديدان	إلى القرن ٥م (؟)	الديدانيون
		قرية (الفاو)	ق٢ ق.م – ق ٥م	كِنْدة
		دومة الجندل	إلى غزوة تبوك : ٩هـ	عوف بن عذرة من قضاعة ، كلب : سدنته ، وبرة ، الخزرج ، الأوس ، هذيل ، لخم، تميم ، طي
		اليمن	العصر المعيني	المعينيون
		اليمن – أوسان	ق ١٠ ق.م – ق ٢ ق.م	القتبانيون
		اليمن	السبئيون	السبئيون

الزهرة	رضى / رضو	شمال الجزيرة	إلى القرن ١م	الثموديون
		شمال الجزيرة	إلى ٢٧٣م	التدمريون
		شمال الجزيرة	إلى القرن ٤م	الصفويون
	رضاء	وسط الجزيرة	إلى ظهور الإسلام	تميم ، طيّ
	سواع	العراق	عصر نوح	قوم نوح
		غرب الجزيرة : نَعمان ،	إلى ظهور الإسلام	هذيل ، كنانة ، مزينة ، عمرو
		رُهاط : بطن نخلة :		بن قيس بن عيلان ، وكثيرٌ
		بين وادي فاطمة		من مضر ، سدنته : بنو صاهلة
		والحديبية / ينبع		وبنو لحيان ، من هذيل
		جنوب الجزيرة	إلى ظهور الإسلام	آل ذي الكلاع من حمير
	عثتر	اليمن	العصر المعيني	المعينيون
		اليمن : حجر كحلان	ق ١٠ ق.م – ق٢ ق.م	القتبانيون
		اليمن	السبئيون	السبئيون
		شمال الجزيرة	إلى القرن ١م	الثموديون
		شمال الجزيرة	إلى ٢٧٣م	التدمريون
		شمال الحجاز	إلى القرن ٥م (؟)	اللحيانيون
		قرية (الفاو)	ق٢ ق.م – ق٥م	كِنْدة
	العزّى	العراق : الحيرة	ق٦م	إمارة المناذرة
		وادي نخلة : أحراض :	إلى فتح مكة : ٩/٨هـ	قريش ، جشم ، نضر ، غني ، باهلة

		سُقام		سليم ، غطفان ، طيّ ، سعد بن بكر ،
		وسط الجزيرة		تميم . سدنتها : شيبان
				من سليم ، بنو صرمة بن مرة
		شمال الجزيرة	قبل الميلاد	الكنعانيون ، العمونيون
	ملك	شمال الجزيرة	إلى القرن ١م	الثموديون
		دومة الجندل	إلى ٢٧٣م	الأنباط ، التدمريون
		شمال الجزيرة : م. صالح	إلى ٢٧٣م	الأنباط ، التدمريون
	مناة	شمال الحجاز	إلى القرن ٥م. (؟)	اللحيانيون
		قرية (الفاو)	ق٢ ق.م – ق٥ م	كِندة
		ناحية المشلل : ٧أميال من	إلى سنة ٨هـ	الأزد ، سدنته : الغطاريف ،
		المدينة إلى مكة ، بالقديد :		الأوس ، الخزرج ، سعد هذيم ،
		على سيف البحر		هذيل ، خزاعة ، قضاعة ، إلا وبرة ،
		وسط الجزيرة		قريش ، وجميع العرب
			إلى ظهور الإسلام	تميم ، بنو كعب

الملحق ٣

نَصّ " قفا نبك "

١- قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسِقط اللوى بين الدخول فحومل
٢- فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوبٍ وشمأل
٣- ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حبّ فلفل
٤- كأني غداة البين يوم تحمّلوا لدى سُمرات الحيّ ناقفُ حنظل
٥- وقوفًا بها صحبي عليّ مطيّهمْ يقولون: لا تهلك أسًى وتجمّل
٦- وإنّ شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسمٍ دارس من معوّل
٧- كدأبك من أمّ الحويرث قبلها وجارتها أمّ الرباب بمأسَل
٨- ففاضت دموع العين منّي صبابةً على النحر حتى بلّ دمعي محملي
٩- ألا ربّ يومٍ لك منهنّ صالحٍ ولاسيما يوم بدارة جلجل
١٠- ويوم عقرت للعذارى مطيّتي فيا عجَبًا من كورها المتحمّل
١١- فظلّ العذارى يرتمين بلحمها وشحمٍ كهدّاب الدمقس المفتّل
١٢- ويوم دخلت الخدر خِدر عنيزة فقالت : لك الويلات إنك مُرجلي
١٣- تقول - وقد مال الغبيط بنا معًا-: عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
١٤- فقلتُ لها: سيري وأرخي زمامهُ ولا تبعديني من جناك المعلّل
١٥- فمثلك حُبلى قد طرقتُ ومرضع فألهيتُها عن ذي تمائم محْول
١٦- إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشقّ وشقي تحتها لم يحوّل
١٧- ويومًا على ظهر الكثيب تعذّرتْ عليّ وآلت حلفةً لم تحلّل

١٨- أفاطم مهلاً بعض هذا التدلّل وإن كنتِ قد أزمعت صرمي فأجملي

١٩- وإن تكُ قد ساءتكِ منّي خليقةٌ فسُلّي ثيابي من ثيابك تنسل

٢٠- أغركِ منّي أنّ حبّكِ قاتلي وأنّكِ مهما تأمري القلب يفعل

٢١- وما ذرفتْ عيناكِ إلاّ لتضربي بسهميكِ في أعشار قلبٍ مُقتّل

٢٢- وبيضةِ خِدر لا يرام خباؤها تمتّعتُ من لهو بها غير مُعْجَل

٢٣- تجاوزتُ أحراساً إليها ومعشراً عليّ حراصًا لو يُسِرّون مقتلي

٢٤- إذا ما الثريا في السماء تعرضتْ تعرّض أثناء الوشاح المُفَصّل

٢٥- فجئتُ وقد نضّت لنومٍ ثيابها لدى الستر إلاّ لِبسةَ المُتَفَضِّل

٢٦- فقالت : يمين الله ما لكَ حيلة وما إن أرى عنك الغواية تنجلي

٢٧- خرجتُ بها نمشي نجرّ وراءنا على أثرينا ذيل مرطٍ مرحّل

٢٨- فلمّا أجزنا ساحة الحيّ وانتحى بنا بطنُ خبتٍ ذي حقافٍ عقنقل

٢٩- هصرتُ بفودي رأسها فتمايلت عليّ هضيمَ الكشح ريّا المخلخل

٣٠- إذا التفتتْ نحوي تضوع ريحها نسيم الصَّبا جاءت بريّا القرنفل

٣١- مهفهفة بيضاء غير مفاضةٍ ترائبها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَل

٣٢- كبكر مقاناة البياض بصفرةٍ غذاها نمير الماء غير المحلّل

٣٣- تصُدّ وتبدي عن أسيل وتتّقي بناظرةٍ من وحش وجرة مُطفِل

٣٤- وجيدٍ كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هيَ نصّته ولا بمعطّل

٣٥- وفرعٍ يُغشّي المتنَ أسودَ فاحمٍ أثيث كقنو النخلة المتعثكل

٣٦- غدائره مستشزراتٌ إلى العُلَى تضلّ المدارى في مثنّى ومرسل

٣٧- وكشح لطيف كالجديل مخصّر وساق كأنبوب السّقيّ المذلّل

٣٨- وتعطو برخص غير شثنٍ كأنه أساريع ظبي أو مساويك إسحل

٣٩- تُضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسى راهبٍ متبتّل
٤٠- وتُضحي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضّحى لم تنتطق عن تفضّل
٤١- إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا ما اسبكرّت بين درع ومِجْول
٤٢- تسلّت عمايات الرجال عن الصّبا وليس صِباي عن هواها بمنسَل
٤٣- ألا ربّ خصم فيك ألوى رددتُهُ نصيح على تعذاله غير مؤتَل
٤٤- وليل كموج البحر أرخى سدولهُ عليّ بأنواعِ الهموم ليبتلي
٤٥- فقلتُ له - لمّا تمطّى بصُلبهِ وأردف أعجازا وناءَ بكلكل :
٤٦- ألا أيها الليل الطويلُ ألا انجلي بصبحٍ وما الإصباح منكَ بأمثَل
٤٧- فيا لكَ من ليل كأن نجومهُ بكل مُغار الفتل شُدّتْ بيذبُل
٤٨- كأن الثريّا عُلّقَتْ في مصامها بأمراس كتّان إلى صُمّ جندل
٤٩- وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجردٍ قيد الأوابد هيكل
٥٠- مِكرٍ مِفرٍ مقبلٍ مُدبرٍ معًا كجلمود صخر حطّه السّيلُ من علِ
٥١- كميتٍ يزلُّ اللبدُ عن حالِ متنِهِ كما زلّتِ الصفواءُ بالمتنزّل
٥٢- مسَحّ إذا ما السابحات على الونى أثرن غباراً بالكديد المركّل
٥٣- على العقب جيّاش كأن اهتزامهُ إذا جاش فيه حميُهُ غلْيُ مِرجل
٥٤- يطير الغلامُ الخفّ عن صهواتهِ ويلوي بأثوابِ العنيفِ المثقّل
٥٥- دريرٍ كخذروف الوليد أمرّهُ تقلّب كفّيه بخيطٍ موصّل
٥٦- لهُ أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ وإرخاءُ سرحان وتقريبُ تَتْفُل
٥٧- كأن على الكتفين منهُ إذا انتحى مداكَ عروس أوْ صلايةَ حنظل
٥٨- وبات عليه سرجُه ولجامهُ وبات بعيني قائمًا غيرَ مرسَل
٥٩- فعنّ لنا سِربٌ كأن نعاجهُ عذارى دوار في الملاء المذيّل

٦٠- فأدبرن كالجزع المفصّل بينَهُ ... بجيْدٍ معَمّ في العشيرةِ مُخْوَلِ

٦١- فألحقنا بالهاديات ودونهُ ... جواحرها في صَرّةٍ لم تزيّلِ

٦٢- فعادى عداءً بين ثور ونعجةٍ ... دراكاً ولم ينضح بماءٍ فيُغْسلِ

٦٣- وظلّ طُهاةُ اللحم ما بين منضجٍ ... صفيفَ شِواءٍ أو قدير معجّلِ

٦٤- ورحنا وراح الطرفُ ينفُضُ رأسَهُ ... متى ما ترقّ العينُ فيه تَسَفَّلِ

٦٥- كأن دماء الهاديات بنحره ... عصارة حِنّاء بشيبٍ مُرجّلِ

٦٦- وأنت إذا استدبرته سدّ فرجهُ ... بضافٍ فويق الأرض ليس بأعزلِ

٦٧- أحارِ ترى برقًا أُريكَ وميضَهُ ... كلمعِ اليدين في حَبيّ مُكلّلِ

٦٨- يضيءُ سناهُ أو مصابيح راهبٍ ... أهان السليط في الذبال المفَتّلِ

٦٩- قعدتُ لهُ وصُحبتي بين حامرٍ ... وبين إكام بُعْدَ ما مُتأمّلِ

٧٠- وأضحى يَسُحّ الماء عن كل فيقةٍ ... يَكُبّ على الأذقان دوحَ الكَنَهْبلِ

٧١- وتيماء لم يترك بها جذعَ نخلةٍ ... ولا أُطُماً إلا مشيدًا بجَنْدَلِ

٧٢- كأنّ ذرى رأس المجيمر غدوةً ... من السيل والغثاء فلْكةُ مغزلِ

٧٣- كأنّ أباناً في أفانين ودقِهِ ... كبيرُ أناس في بجادٍ مُزمّلِ

٧٤- وألقى بصحراء الغبيط بعاعَهُ ... نزول اليماني ذي العياب المخوّلِ

٧٥- كأنّ سِباعًا فيه غرقَى غُدَيّةً ... بأرجائه القصوى أنابيش عُنْصلِ

٧٦- على قطن بالشيم أيمن صوبهِ ... وأيسره على الستار فيَذْبُلِ

٧٧- وألقى ببسْيان مع الليل بركةً ... فأنزل منه العُصْمِ من كل مَنزلِ

الملحق ٣

(رسالة الباحث إلى الأنصاري)

بسم الله الرحمن الرحيم

٢٥ رجب ١٤١٨هـ= ٢٥ نوفمبر ١٩٩٧م

سعادة الأستاذ الدكتور /عبدالرحمن الطيب الأنصاري الموقّر

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

أما بعد /فقد استرعى اهتمامي ما أسفرتْ عنه جهودكم في الاكتشافات الأثرية في المملكة، ولا سيما في قرية (الفاو). ولمّا كنتُ أحد المعنيين بدراسة الأدب القديم، فقد دهشت من عدم اهتمام الدارسين بالإفادة من تلك المكتشفات الملموسة، في إعادة قراءات الأدب الجاهلي وفهمه، وبخاصة للعلاقات الواضحة بين هذين التراثين، مما يمكن أن يفيد منه المختصون في كلا الحقلين، الآثار والأدب القديم. وأنا أعمل حاليًا في مشروع بحث عنوانه "مفاتيح القصيدة الجاهلية (نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)"، ورجعت إلى المراجع الآثارية المتوفّرة في مكتبة الجامعة في هذا الصدد، كما قمت بزيارات استقرائية نقدية متتالية لمتحف الآثار بكلية الآداب. إلا أن ما يعنيني تحديداً هو الإفادة من آخر النتائج التي توصّل إليها ذوو الاختصاص في الآثار، من تحليل المكتشفات وقراءتها، وليس البحث الميداني، الذي يخرج بي عن مجال التخصص، والذي قد يغنيني عنه المنشور أو المقتنى في متاحف الآثار. لذا فإنني حريص على الإفادة من توجيهاتكم الكريمة في هذا السبيل. وفي ذات لقاء سريع طرحتُ عليكم الموضوع فتفضّلتم – كعادتكم – بالتشجيع للمضي في هذا البحث، وترحيبكم ببعض الأسئلة التي تعرض لي في أثنائه:

١- لقد اطّلعت على كتابكم ("قرية" الفاو صورة للحضارة العربية قبل الإسلام في المملكة العربية السعودية، ط. جامعة الرياض: ١٩٨٢م). لكنني لم أعثر على كتاب غيره في هذا الموضوع. فهل هناك كتب أخرى لمزيد من دراسة هذه المكتشفات وتحليلها؟. وقد كنتم تشيرون في ذلك الكتاب إلى أنه مقدّمة سيتلوها إصدار موسّع في عشرة مجلدات تحوي نتائج مواسم الحفريات. فإلى أين وصل هذا المشروع؟.

٢- إذا كان زمن "قرية" يمكن تحديده فيما (بين القرن الثاني قبل الميلاد والخامس بعد الميلاد)، كما ذكرتم في كتابكم "قرية الفاو صور للحضارة : ص ٣١ "، فإن هذا يضعنا أمام سؤال من شقين :

أ . لِمَ لا نجد إشارات لهذه القرية في التراث الجاهلي الذي يمتدّ منذ (القرن الخامس إلى القرن السادس الميلادي)؟ .أم أن تاريخ قرية - في تصوّركم- ينتهي قبيل ما وصلنا من الشعر الجاهلي؟.

ب . هل نجد في آثار قرية - وهي عاصمة كندة في ما يبدو ـ شيئًا عن (إمارة كندة) التي أسسها (حجر بن عمرو الكندي، الملقّب بآكل المرار) والتي تكونت في شمال الجزيرة (منذ النصف الأوّل من القرن الخامس إلى النصف الأوّل من القرن السادس تقريبًا)، وكانت أوّل مملكة توحّد الجزيرة العربية سياسيًا ولغويًا (قبل منتصف القرن الخامس الميلادي)، كما يذهب إلى ذلك (نالينو)، وضمّت إليها في مرحلة من المراحل إمارة المناذرة، في عهد (الأمير المناذري المنذر بن ماء السماء : ٥١٤ - ٥٥٤م)، قبل أن تنتفض القبائل العربية على أمرائها . أم أن تاريخ (قرية) لم يدرك هذه الحقبة؟.

وهذا السؤال يستدعي عدداً من الأسئلة :

- أين من هذه الآثار (امرؤ القيس بن حجر - ٥٤٢م) مثلاً، الذي لعله قد أدرك تاريخ "قرية"، أم أين غيره من متقدّمي أعلام العصر الجاهلي؟.

- وأين هذه القرية في شعر الأمير الكندي امرئ القيس، الذي لعله قد أدرك"قرية"

أطلالا على الأقلّ، وكان خليقًا بالبكاء عليها، فهي تراث أجداده؟، أم أين ذلك في شعر غيره من الجاهليين، الذين لا يرد عن "قرية" لديهم ذكر، مع كثرة ما وقفوا على الأطلال وتحدّثوا عن أسلافهم، وكثرة الأماكن التي كانوا يذكرونها في شعرهم؟* .

هل الأمر يتعلّق – في النهاية – بصحة ما وصلنا عن العصر الجاهليّ؟، أو نقصه كما قال (أبو عمرو ابن العلاء): "ما وصلكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير"؟..

- لِمَ تبدو هناك حلقة مفقودة دائماً (بين بداية العصر الإسلامي، وما قبل عصر الأدب الجاهلي) ؟، أي في الفترة التاريخية التي تعنينا أكثر من غيرها، والتي بلغت اللغة العربية فيها أوج نضجها؛ حيث إن شواهد الآثار لا تسجل إلاّ ما قبل عصر الأدب الجاهلي أو ما بعده أو ما هو بعيدٌ عن مسرحه؟.

- كيف يتصوّر خلوّ صخور الجزيرة من إشارات ما ولو عابرة إلى حياة هؤلاء العرب الذين ظهر عليهم الإسلام . مع أنهم يبدون، من آثارهم الأدبية وأخبارهم المدونة، أرقى من هؤلاء العرب المعثور على آثارهم في "قرية الفاو"؟ . هل يكفي لتعليل ذلك القول إنهم قد صاروا إلى عرب رحّل في هذه الحقبة (ق٥- ٦م)؟، مع أننا نقف على آثارٍ لأسلافهم، ممن كانوا يعيشون حياة ترحّل أيضًا وليسوا مستقرين – بما تعنيه هذه الكلمة من معنى – كالصفويين واللحيانيين، بل إنه قد عُثر في الجزيرة على آثار تعود إلى العصر الحجري!. فكيف نفسّر غياب القرنين الخامس والسادس تحديدا ؟، تُرى هل مردّ ذلك إلى الأُمّيّة التي سادت هذه الحقبة؟، أم إلى الاعتماد على أدوات كتابية غير النقش؟.

ندرك طبعًا أن الحكم في هذا يتطلّب مزيداً من التنقيبات الأثرية، كما ندرك ما يكتنف البحث في تلك المرحلة بوجه خاص من عقبات.

---

* هناك قول (ابن مقبل : ٢٥٦ /٧)، في وصف ظُعن :

مال الحداةُ بها لحائش (قريةٍ)   وكأنها سُفُن بسيف أوال

الذي ذهب (الأنصاري : أضواء : ٥) إلى أن "قرية" فيه هي (قرية الفاو)، معتمداً على تحديد (البكري : ١٠٧٠). هذا، ويُلحظ أن رواية البيت عندهما: "عَمَد الحداة بها لعارض قريةٍ". وقد أورداها مكسورة الوزن، هكذا: "عَمَدا الحداة".

الـباقية اليوم في عكـاظ تعـود إلى سـوق عكـاظ الجاهلي، وهو ما يشير إلى حضارة عمـرانية جاهـلية، بيـنما ينكر بعضٌ ذلك ويرى – مقارنةً بالشعر الجاهلي – أن الأطـلال الحاليـة تعـود إلى عهـد متأخر، بل أنها ليست في موقع السوق الجاهلي. كيف يرى الآثاريّ إلى هذا؟ .وهنا يرد التساؤل أيضًا عن أهمية التنقيب الأثري في هذا الموقع، الذي قد يحمل إضاءات عن حياة العرب قبل الإسلام.

آمل أن لا أكون قد أثقلت عليكم بهذه الأسئلة، شاكراً ومقدراً حسن تعاونكم.

والسلام عليكم ورحمة الله .

الدكتور /عبدالله الفيفي

قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب – جامعة الملك سعود

الرياض – المملكة العربية السعودية- ص.ب ٢٤٥٦ الرمز البريدي ١١٤٥١



فهـــــارس

- مصادر البحث ومراجعه
- كشّاف

مصادر البحث ومراجعه

١- بالعربية

ـ الآلوسي (محمود شكري – ١٩٢٤م): بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. باعتناء /محمد بهجة الأثري. ط. (٣)، دار الكتاب العربي بمصر : ١٣٤٢هـ.

ـ إبراهيم عبدالرحمن محمد : قضايا الشعر في النقد العربي .ط. (٢)، دار العودة – بيروت : ١ /١/ ١٩٨١م.

ـ ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزري الملقب بعز الدين – ٦٣٠هـ= ١٢٣٣م): الكامل في التاريخ. تحقيق /نخبة من العلماء ط. (٤)، دار الكتاب العربي – بيروت : ١٤٠٣هـ= ١٩٨٣م.

ـ ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد الجزري – ٦٣٧هـ= ١٢٣٩م): الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور .تحقيق / مصطفى جواد وجميل سعيد .ط .المجمع العلمي العراقي : ١٩٥٦م.

ـ أحمد مختار عمر : الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية (كتاب الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات)، ط . المطبعة العصرية – تونس : ١٩٨٦م.

ـ ابن أحمر (عمرو الباهلي – نحو ٦٥هـ= ٦٨٥م): شعر عمرو بن أحمر الباهلي. جمعه وحقّقه /حسين عطوان .ط . مجمع اللغة العربية بدمشق: (د.ت).

ـ الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد – ٣٧٠هـ= ٩٨٠م): تهذيب اللغة. تحقيق/ عبدالسلام محمد هارون وآخرين .ط .مصر : ١٩٦٤م.

- الأسد (ناصر الدين) : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية .ط. (٥)، دار المعارف – القاهرة : ١٩٧٨م.

- الأصفهاني (أبو الفرج – ٣٥٦هـ = ٩٦٧م): الأغاني .تحقيق /لجنة من الأدباء. ط. (٦)، دار الثقافة – بيروت : ١٩٨٣م. [المعتمدة ما لم يُشَر إلى الأخرى].

- نسخة قوبلت على نسخة قديمة بالكتبخانة الخديوية، ط .مؤسسة عزالدين: (د.ت).

- الأصمعي (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك – ٢١٦هـ= ٨٣١م): الأصمعيات (اختيار الأصمعي). تحقيق /أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ط. (٧)، دار المعارف بمصر : ١٩٩٣م.

- كتاب فحولة الشعراء .تحقيق /ش .توريّ .تقديم /صلاح الدين المنجد. ط. (٢)، دار الكتاب الجديد – بيروت : ١٤٠٠هـ= ١٩٨٠م.

- الأعشى (ميمون بن قيس– ٦٢٩م): شرح ديوانه .عناية /حنا نصر الحتّي . ط. (١)، دار الكتاب العربي – بيروت : ١٩٩٢م.

- امرؤ القيس (– ٥٤٢م) : شرح ديوان امرئ القيس : حسن السندوبي .ط. (٧)، المكتبة الثقافية – بيروت : ١٤٠٢هـ= ١٩٨٢م .

[المعتمد في الدراسة ما لم يُشَر إلى غيره]

- ديوان امرئ القيس .تحقيق /محمد أبي الفضل إبراهيم .ط .(٤)، دار المعارف – القاهرة : ١٩٨٤م.

- الأنباري (أبو بكر محمد بن القاسم – ٣٢٨هـ= ٩٤٠م): شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات . تحقيق /عبد السلام محمد هارون .ط. (٢)، دار المعارف بمصر : ١٩٦٩م.

- الأنباري (أبو محمد القاسم بن محمد بن بشّار - ٣٠٤هـ= ٩١٧م) ديوان المفضليّات مع شرحه .عناية /كارلوس يعقوب لايل .ط. مطبعة الآباء اليسوعيين - بيروت : ١٩٢٠م.

- الأنصاري (عبدالرحمن الطيب) : أضواء جديدة على دولة كندة (بحث ضمن كتاب الندوة العالمية الأولى لدراسات تاريخ الجزيرة : مصادر تاريخ الجزيرة العربية : الجزء الأوّل : ص٣- ١٥). ط . (١)، جامعة الرياض(الملك سعود حاليًا) - الرياض : ١٣٩٩هـ= ١٩٧٩م.

• "قرية" الفاو صور للحضارة العربية قبل الإسلام في المملكة العربية السعودية. ط.جامعة الرياض (الملك سعود حاليًا): ١٩٨٢م.

- الأنصاري (عبدالرحمن الطيب)، وغزال (أحمد حسن)، وكنج (جفري): مواقع أثرية وصور من حضارة العرب في المملكة العربية السعودية (العُلا (ديدان)- الحِجْر (مدائن صالح)). ط. (١). جامعة الملك سعود : ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م.

- إيوار : Huart : امرؤ القيس : (دائرة المعارف الإسلامية : ٤ /٤٠٦ - ٤٠٨). إعداد وتحرير /إبراهيم زكي خورشيد، وآخرين .ط .دار الشعب - القاهرة : (د.ت).

- بافقيه (محمد عبد القادر)، وبيستون (ألفريد)، وروبان (كريستان)، والغول (محمود): مختارات من النقوش اليمنية القديمة .ط.المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس : ١٩٨٥م.

- الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب - ٤٠٣هـ= ١٠١٣م): إعجاز القرآن. تحقيق /السيد أحمد صقر . ط .دار المعارف - القاهرة : ١٩٦٣م

- بريل (نورمان): بزوغ العقل البشري .ترجمة / إسماعيل حقّي .ط .مكتبة نهضة مصر ومؤسسة فرانكلين - القاهرة /نيويورك : ١٩٦٤م .

- البستاني (بطرس - ١٨٨٣م): دائرة المعارف .ط . المعارف - بيروت : ١٩٨٢م.

- البستاني (سليمان – ١٩٢٥م): إلياذة هوميروس .ط .دار إحياء التراث العربي – بيروت: (د.ت).

- بشّار بن برد (– ١٦٧هـ= ٧٨٤م): ديوان بشّار بن برد .عني به / محمد الطاهر ابن عاشور .راجعه وصححه / محمد شوقي أمين وآخر .ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة : ١٣٦٩ – ١٣٨٦ هـ= ١٩٥٠– ١٩٦٦م.

- البطل (علي): الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها . ط. (٣)، دار الأندلس – بيروت: ١٩٨٣م.

- البغدادي (عبدالقادر بن عمر – ١٠٩٣هـ= ١٦٨٢م): خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب .تحقيق / عبدالسلام محمد هارون .الجزء السابع: ط .الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٣٩٩هـ= ١٩٧٩م.

- البكري (أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز الأندلسي– ٤٨٧هـ= ١٠٩٤م): معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع . تحقيق /مصطفى السقّا. ط. (٣)، عالم الكتب – بيروت : ١٩٨٣م.

- البلعاسي العنزي (فلاح محروت): مدخل إلى علم النفس الاجتماعي المعاصر .ط. (١)، مطابع مداد – الرياض : ١٤١٩هـ= ١٩٩٩م.

- ابن بليهد النجدي (محمد بن عبد الله – ١٣٧٧هـ= ١٩٥٧م): صحيح الأخبار عمّا في بلاد العرب من الآثار .عني به / محمد محيي الدين عبد الحميد ط.(٢)، القاهرة؟ : ١٣٩٢هـ= ١٩٧٢م.

- البهبيتي (نجيب محمد): المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين . ط. (١)، دار الثقافة – الدار البيضاء : ١٣٩٨هـ= ١٩٧٨م .

- الثعالبي (أبو منصور – ٤٢٩هـ= ١٠٣٨م): الأشباه والنظائر .تحقيق /محمد المصري ط (١)، سعد الدين للطباعة – دمشق : ١٩٨٤م.

• كتاب فقه اللغة وأسرار العربية . ن .دار مكتبة الحياة – بيروت: (د.ت).

- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب – ٢٥٥هـ= ٨٦٨م): الحيوان. تحقيق /عبد السلام محمد هارون. ط (٢)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر :(د.ت).

- الجمحي (محمد بن سلام – ٢٣٢هـ= ٨٤٦م): طبقات الشعراء .مع تمهيد للناشر الألماني /جوزف هل، ودراسة عن المؤلف والكتاب لطه أحمد إبراهيم. ط (١). دار الكتب العلمية – بيروت : ١٩٨٢م.

- ابن جنيدل (سعد): المعجم الجغرافي للبلاد السعودية : عالية نجد .ط. دار اليمامة – الرياض : ١٣٩٨هـ= ١٩٧٨م.

- جواد علي : المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام ط. (١) دار العلم للملايين – بيروت : ١٩٧٣م.

- الجوهري (إسماعيل بن حماد – ٣٩٣هـ= ١٠٠٣م): الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) .تحقيق /أحمد عبدالغفور عطّار . ط. (٣)، دار العلم للملايين – بيروت : ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م.

- ابن حبيب (أبو جعفر محمد بن أمية بن عمرو الهاشمي البغدادي – ٢٤٥هـ= ٨٥٩م): كتاب المحبَّر (رواية أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري). اعتنت بتصحيحه /إيلزه ليختن شتيتر .ن .دار الآفاق الجديدة – بيروت: (د.ت).

- حتي (فيليب): تاريخ سورية ولبنان وفلسطين . ترجمة / جورج حدّاد وعبد الكريم رافق، إشراف / جبرائيل جبّور .دار الثقافة – بيروت: ١٩٥٨م.

- ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد الأندلسي – ٤٥٦هـ= ١٠٦٣م): جمهرة أنساب العرب. تحقيق /عبد السلام محمد هارون .ط (٣)، دار المعارف بمصر : ١٣٩١هـ= ١٩٧١م.

- حسني (إيناس): ديانة الساميين (عرض كتاب)، مجلة قرطاس : ص٦ – ٩، ع٣٩، إبريل : ١٩٩٩م.

- ابن حِلّزة (الحارث – ٥٧٢م): الديوان .تحقيق /إميل بديع يعقوب . ط (١) دار الكتاب العربي – بيروت : ١٩٩١م.

- الحمود (محمد): الشواهد الأثرية والتاريخية في المملكة العربية السعودية. ط(١)، مطابع الفرزدق بالرياض : ١٤١٤هـ.

- الحموي (ياقوت – ٦٢٦هـ= ١٢٢٩م): كتاب معجم البلدان .ط .مكتبة الأسدي – طهران : ١٩٦٥م.

- خان (محمد عبد المعيد): الأساطير العربية قبل الإسلام (رسالة دكتوراه). ط لجنة التأليف والترجمة – القاهرة : ١٩٣٧م.

- ابن خميس (عبدالله): المجاز بين اليمامة والحجاز . ط .دار اليمامة – الرياض: ١٣٩٠هـ= ١٩٧٠م.

- ابن دريد (أبو بكر محمد بن الجسن الأزدي – ٣٢١هـ= ٩٣٢م): الاشتقاق. تحقيق /عبد السلام محمد هارون ط (٣)، مطبعة المدني، ن .مكتبة الخانجي– مصر: (د.ت).

- ديورانت (ول): قصة الحضارة .ترجمة /زكي نجيب محمود . ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة : ١٩٤٩م.

- ذبيان (أسعد): المخصوص في المنتقى من النصوص : امرؤ القيس .ط .دار الفكر اللبناني : ١٩٨٥م.

- أبو ذيب (كمال): الرؤى المقنّعة : نحو منهج بنيوي في دارسة الشعر الجاهلي. ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٨٦م.

- الذييب (سليمان بن عبدالرحمن): نقوش عربية شمالية من جبل أم سليمان بمحافظة حائل (المملكة العربية السعودية) . (مجلة جامعة الملك سعود، م ١١، الآداب) ٢ :(١٤١٩هـ= ١٩٩٩م : ص ٣٠٥ – ٣٩٧).

- الراغب الأصفاني (أبو القاسم الحسين بن محمد – ٥٠٣هـ= ١١٠٩م): محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء .ط .دار مكتبة الحياة – بيروت : تموز ١٩٦١م.

- الرحيلي (سعود بن دخيل): مقدّمة ترجمته لدراسة ستيتكيفيتش بعنوان: "القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي" : (انظر : ستينكيفيتش).

- ابن رشيق (أبو علي الحسن بن علي القيرواني الأزدي – ٤٦٣هـ= ١٠٧١م): العمدة في صناعة الشعر ونقده . تحقيق / محمد محيي الدين عبد الحميد. ط (٢)، مطبعة السعادة بمصر : ١٣٧٤هـ= ١٩٥٥م.

- الروسان (محمود محمد): القبائل الثمودية والصفوية – دراسة مقارنة . ط. جامعة الملك سعود بالرياض : ١٤١٢هـ.

- الزركلي (خير الدين – ١٣٩٦هـ= ١٩٧٦م): الأعلام .ط. (٦)، دار العلم للملايين – بيروت : تشرين الثاني) نوفمبر :(١٩٨٤م.

- زكي (أحمد كمال): الأساطير : دراسة حضارية مقارنة . ط. (٢)، دار العودة – بيروت : ١٩٧٩م.

- الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر – ٥٣٨هـ= ١١٤٤م): أساس البلاغة .تحقيق /الأستاذ عبد الرحيم محمود: (عرّف به – أمين الخولي). ط .دار المرفة للطباعة والنشر – بيروت : ١٤٠٢ هـ= ١٩٨٢م.

- زهير بن أبي سُلمى (– ٦٠٩م): شرح شعر زهير بن أبي سُلمى .صنعة أبي العبّاس ثعلب .تحقيق / فخر الدين قباوة . ط. (٣) منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت : ١٤٠٢هـ= ١٩٨٢م.

- ستيتكيفيتش (سوزان بينكني): أدب السياسة وسياسة الأدب . ترجمة / حسن البنّا عز الدين (بالاشتراك مع المؤلفة) . ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٩٨م.

- القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي : نقد وتوجّهات جديدة . ترجمة / سعود بن دخيل الرحيلي . مجلة علامات، نادي جدة الأدبي الثقافي، الجزء الثاني عشر، المجلد الخامس : ١٤١٦هـ.

ـ سُحيم عبد بني الحسحاس (ـ ٤٠هـ= ٦٦٠م): ديوان سحيم عبد بني الحسحاس . تحقيق /عبد العزيز الميمني. (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٣٦٩هـ= ١٩٥٠م): ن. الدار القومية – القاهرة : ١٣٨٤هـ=١٩٦٥ م .

ـ سفر (فؤاد)، ومصطفى (محمد علي): الحَضر (مدينة الشمس) .ط. مديرية الآثار العامة، وزارة الإعلام – العراق : ١٩٧٤م.

ـ أبو سليم (أنور عليان): الإبل في الشعر الجاهلي (دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث). ط. دار العلوم – الرياض : ١٤٠٣هـ= ١٩٨٣م.

ـ السندوبي: (ينظر امرؤ القيس).

ـ سويف (مصطفى): الأسس النفسية للإبداع الفني ..في الشعر خاصة .ط. (٤)، دار المعارف – القاهرة: ١٩٨١م.

ـ السيوطي (جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر – ٩١١هـ= ١٥٠٥م)، والمحلّي (جلال الدين محمد بن أحمد – ٨٩٠هـ= ١٤٨٥م): تفسير الجلالين. ن. مكتبة المثنّى ودار إحياء التراث العربي– بيروت: (د.ت).

ـ الشنتمري (الأعلم يوسف بن سليمان بن عيسى – ٤٧٦هـ= ١٠٨٤م): أشعار الشعراء الستة الجاهليين. ط.(٣)، دار الآفاق الجديدة – بيروت: ١٩٨٣م.

ـ الشهرستاني (أبو الفتح محمد بن عبد الكريم – ٥٤٨هـ= ١١٥٣م): المِلَل والنِّحَل. اعتناء / أحمد فهمي محمد .ط. (١)، مطبعة حجازي – القاهرة : ١٩٤٩م.

ـ الصاحب ابن عبّاد (أبو القاسم إسماعيل بن عبّاد – ٣٨٥هـ= ٩٩٥م): الإقناع في العروض وتخريج القوافي .تحقيق /الشيخ محمد حسن آل ياسين. ط.(١)، مطبعة المعارف – بغداد : ١٣٧٩هـ= ١٩٦٠م.

ـ صاعد الأندلسي (- ٤٦٢هـ= ١٠٧٠م) : كتاب طبقات الأمم . تحقيق /حياة العيد بو علوان . ط. (١)، دار الطليعة - بيروت : شباط (فبراير): ١٩٨٥م.

ـ ابن صراي (حمد محمد): الإبل في بلاد الشرق الأدنى القديم وشبه الجزيرة العربية (تاريخيًا - آثاريًا - أدبيًا). ط. الجمعية التاريخية السعودية - الرياض : ١٤٢٠هـ= ١٩٩٩م.

ـ ابن أبي صلت (أمية - ٥هـ= ٦٢٦م) : شرح ديوان أمية بن أبي الصلت. باعتناء / سيف الدين الكاتب، وأحمد عصام الكاتب .ط .دار مكتبة الحياة- بيروت : (د.ت).

ـ الصوفي (أبو الحسين عبد الرحمن بن عمر الرازي - ٣٧٦ هـ= ٩٨٦م): كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين . ط. (١)، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد الدكن - الهند : ١٣٧٣ هـ= ١٩٥٤م.

ـ الضبّي (المفضّل بن محمد بن يعلى - ١٦٨هـ؟= ٧٨٤م) : المفضليّات . تحقيق/ أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون. ط. (٦)، دار المعارف بمصر : ١٩٧٩م.

ـ ضيف (شوقي): العصر الجاهلي . ط. (٨) دار المعارف بمصر : ١٩٧٧م.

ـ الطبرسي (أبو علي الفضل بن الحسن - ٥٤٨هـ= ١١٥٣م): مجمع البيان في تفسير القرآن . تحقيق / هاشم الرسولي المحلاتي. ن. شركة المعارف الإسلامية - ؟ : ١٣٧٩م.

ـ طرفة بن العبد (-٥٦٢م): شرح الديوان .بعناية /سعدي الضناوي . ط. (١)، دار الكتاب العربي - بيروت : ١٩٩٤م.

ـ ظاظا (حسن - ١٤١٩هـ= ١٩٩٩م): المجتمع العربي قبل الإسلام. (ضمن كتاب : الجزيرة العربية قبل الإسلام : الكتاب الثاني من سلسلة دراسات تاريخ الجزيرة العربية، بإشراف / عبدالرحمن الأنصاري : ١٧٧- ٢٠٠)، ط .جامعة الملك سعود - الرياض : ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م.

ـ عَبّودي (هَنري س.): معجم الحضارات السامية . ط. (٢)، جروس برس - طرابلس - لبنان : ١٤١١هـ= ١٩٩١م.

ـ عبدة بن الطبيب (- نحو ٢٥هـ= ٦٤٥م). (ضمن "المفضليّات"، يراجع: الضبي).

ـ عبد المطّلب (محمد) : قراءة ثانية في شعر امرئ القيس. ط. (١)، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان : ١٩٩٦م.

ـ عبيد بن الأبرص (- ٥٥٤م): ديوان عبيد بن الأبرص .شرح /أشرف أحمد عدرة . ط. (١)، دار الكتاب العربي - بيروت :١٤١٤هـ= ١٩٩٤م.

ـ العسكري (أبو هلال - بعد ٣٩٥هـ= ١٠٠٥م): الفروق اللغوية .تحقيق /حسام الدين القدسي .ط . دار الكتب العلمية - بيروت : ١٩٨١م.

ـ العكبري (أبو البقاء عبد الله بن الحسين ٥٣٨ - ٦١٦هـ): شرح لامية العرب. تحقيق /محمد خير الحلواني. ط.(١)، دار الآفاق الجديدة- بيروت: ١٤٠٣هـ= ١٩٨٣م.

ـ علقمة الفحل (- نحو ٦٠٣م): (شعره ضمن كتاب "أشعار الشعراء الستة الجاهليين"، ينظر : الشنتمري).

ـ عمر بن أبي ربيعة (-٩٣هـ= ٧١٢م) : ديوان عمر بن أبي ربيعة .عناية / فايز محمد. ط. (١)، دار الكتاب العربي - بيروت : ١٤١٢هـ= ١٩٩٢م.

ـ العمير (عبدالله بن إبراهيم)، والذييب (سليمان بن عبدالرحمن): النقوش والرسوم الصخرية بالجواء في منطقة القصيم . (مجلة الدارة، ع٢: ١٤١٨هـ : ص ١٠٧ - ٢١١).

ـ عنترة بن شداد (- ٦٠٠م) : ديوان عنترة . تحقيق ودراسة /محمد سعيد مولوي . ط. (٢) المكتب الإسلامي - بيروت، دمشق : ١٩٨٣م.

- العهد القديم والعهد الجديد (الكتاب المقدّس). ط .دار الكتاب المقدّس في الشرق الأوسط : ١٩٨٧.

- الغذامي (عبد الله محمد) : الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية Deconstruction - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر). ط. (١)، النادي الأدبي الثقافي بجدة : ١٤٠٥هـ= ١٩٨٥م.

- القصيدة والنصّ المضاد. ط. (١)، المركز الثقافي العربي– بيروت، الدار البيضاء : ١٩٩٤م.

- الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب – ٨١٧هـ= ١٤١٥م): القاموس المحيط .باعتناء /الشيخ نصر الهوريني . ط. (٢)، مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر : ١٩٥٢م.

- الفَيفي (عبد الله بن أحمد) : شعر ابن مقبل (قلق الخضرمة بين الجاهليّ والإسلاميّ – دراسة تحليلية نقدية) . ن .نادي جازان الأدبي: ١٤٢٠هـ= ١٩٩٩م.

- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري – ٢٧٦ هـ= ٨٨٩م) : الأشربة. تحقيق / محمد كرد علي .ط .المجمع العلمي العربي – مطبعة الترقي –دمشق : ١٣٦٦هـ= ١٩٤٧م.

- كتاب الأنواء (في مواسم العرب). ط . مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية – حيدر آباد الدكن – الهند : ١٣٧٥ هـ= ١٩٥٦م.

- الشعر والشعراء. تحقيق / أحمد محمد شاكر . ط . دار المعارف بمصر : ١٩٦٦م.

- المعارف . تحقيق / ثروة عكاشة . ط. (٤) دار المعارف – القاهرة : ١٩٨١م.

- الميسر والقداح. باعتناء / محبّ الدين الخطيب .ط . المطبعة السلفية – القاهرة : ١٣٤٢هـ.

- قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ= ٩٤٨م): نقد الشعر .تحقيق /كمال مصطفى . ط. مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنّى – بغداد : ١٩٦٣م.

- ﴿القرآن الكريم﴾.

- القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطّاب - أوائل القرن ٤هـ= ١٠م): جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام . تحقيق / محمد علي الهاشمي .ط. (٢)، دار القلم - دمشق / بيروت : ١٤٠٦هـ= ١٩٨٦م.

- القرطاجني (أبو الحسن حازم - ٦٨٤هـ= ١٢٨٥م): منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تقديم وتحقيق / محمد الحبيب ابن الخوجة . ط. (٢)، دار الغرب الإسلامي - بيروت : ١٩٨١م.

- القزويني (الخطيب ٦٦٦ - ٧٣٩هـ): الإيضاح في علوم البلاغة . ط. (٤) دار الكتاب اللبناني - بيروت : ١٣٩٥هـ= ١٩٧٥م.

- القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي - ٨٢١هـ= ١٤١٨م) : صبح الأعشى في صناعة الإنشا .ط .المطبعة الأميرية بالقاهرة : ١٩١٣م.

- كحّالة (عمر رضا) : معجم قبائل العرب القديمة والحديثة. ط. (٣)، مؤسسة الرسالة - بيروت : ١٩٨٢م.

- كراع (أبو حسن علي بن الحسن الهُنائي - ٣١٠هـ= ٩٢٢م): المنجَّد في اللغة. تحقيق / أحمد مختار عمر وضاحي عبدالباقي .ط . مطبعة الأمانة - القاهرة : ١٩٧٦م.

- كشاجم (الفتح محمود بن الحسن الكاتب - بعد ٣٥٨هـ= ٩٦٨م): المصايد والمطارد . تحقيق / محمد أسعد طلس .ط . دار المعرفة - بغداد: (د.ت).

- الكلبي (أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب - ٢٠٤هـ= ٨١٩م): كتاب الأصنام. تحقيق /أحمد زكي. نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب المصرية: ١٣٤٣هـ= ١٩٢٤م، ن . الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة : ١٣٨٤هـ= ١٩٦٥م.

• جمهرة النسب . رواية السكّري عن ابن حبيب .تحقيق /ناجي حسن . ط. (١)، عالم الكتب – بيروت : ١٤٠٧هـ= ١٩٨٦م.

- كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية .ترجمة /محمد الولي ومحمد العمري . ط. (١)، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء : ١٩٨٦م.

- لبيد بن ربيعة (-٦٦١م): شرح ديوان لبيد .تحقيق /إحسان عباس . ط. الكويت: ١٩٦٢م.

- لويس عوض : نصوص النقد الأدبي (اليونان). ط .دار المعارف بمصر : ١٩٦٥م.

- المثقِّب العبدي – (نحو ٥٨٨م): ديوان المثقِّب العبدي .تحقيق /حسن كامل الصيرفي .ط . معهد المخطوطات العربية – جامعة الدول العربية: ١٩٧١م.

- ابن المجاور (جمال الدين أبو الفتح يوسف بن يعقوب بن محمد الشيباني الدمشقي– ٦٩٠هـ= ١٢٩١م): صفة بلاد اليمن ومكة وبعض الحجاز المسماة: تاريخ المستبصر .بعناية / أوسكر لوفغرين . ط. مطبعة بريل – ليدن: ١٩٥١م.

- محيي الدين (عليّ): عبادة الأرواح (القوى الخفية) في المجتمع الجاهلي (ضمن كتاب : الجزيرة العربية قبل الإسلام : الكتاب الثاني من سلسلة دراسات تاريخ الجزيرة العربية، بإشراف / عبدالرحمن الأنصاري :١٥٤ – ١٠٠)، ط .جامعة الملك سعود – الرياض : ١٤٠٤هـ=١٩٨٤ م.

- المخبّل السعدي: (راجع : الضبّي).

- المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى – ٣٨٤ هـ= ٩٩٤م): الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء . بعناية / محب الدين الخطيب . ط. (٢)، المطبعة السلفية – القاهرة : ١٣٨٥هـ.

- المزرّد بن ضرار (– نحو ١٠هـ= ٦٣١م): (ضمن "المفضليّات"، يراجع: الضبّي).

- المعري (أبو العلاء – ٤٤٩هـ = ١٠٥٧م): شروح سقط الزند . تحقيق / مصطفى السقّا وعبد الرحيم محمود وآخرين، بإشراف / طه حسين .ط. (٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٤٠٦ – ١٤٠٨ هـ = ١٩٨٦ – ١٩٨٧م. (مصورة عن نسخة دار الكتب سنة ١٣٦٤ هـ = ١٩٤٥م).

- المعيقل (خليل بن إبراهيم): وادي السرحان في عصر ما قبل الإسلام في ضوء الاكتشافات الأثرية . (مجلة جامعة الملك سعود، م٩، الآداب (٢): ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م : ص ٥١٣ – ٥٣٦).

- ابن مقبل (تميم بن أُبَيّ بن مقبل العجلاني – نحو ٧٠هـ = ٦٩٠م): ديوان ابن مقبل . تحقيق / عزّة حسن .ط . مديرية إحياء التراث القديم – دمشق: ١٩٦٢م.

- مكّي (طاهر أحمد): امرؤ القيس أمير شعراء الجاهلية، حياته وشعره . ط. (١)، دار المعارف بمصر: فبراير ١٩٦٨م.

- الملا (سَلوى سامي): الإبداع والتوتر النفسي – دراسة تجريبية .ط . دار المعارف بمصر : ١٩٧٢م.

- المُنجِد في اللغة والأعلام .ط. (٢٩)، دار المشرق – بيروت : ١٩٨٧م.

- ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي – ٧١١هـ = ١٣١١م): لسان العرب المحيط. إعداد /يوسف خياط. ط. دار لسان العرب – بيروت : (د.ت).

- موزل (ألويس): أخلاق الرولة وعاداتهم . ترجمة /محمد بن سليمان السديس . ط. (٢)، مكتبة التوبة – الرياض : ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م.

- موسكاتي (سبتينو): الحضارات السامية القديمة .ترجمه وزاد عليه / السيد يعقوب بكر، راجعه /محمد القصاص .ط . دار الرّقي – بيروت: ١٩٨٦ م.

- مونرو (جيمز): النظم الشفوي في الشعر الجاهلي .ترجمة / فضل بن عمّار العمّاري .ط. (١)، دار الأصالة – الرياض : ١٤٠٧هـ = ١٩٨٧م.

ـ النابغة الذبياني (–٦٠٤م): ديوان النابغة الذبياني .عناية /عباس عبد الستار. ط. (١)، دار الكتب العلمية – بيروت : ١٩٨٤م.

ـ ناجي (إبراهيم – ١٩٥٣م): ديوانه .ط .دار العودة – بيروت : ١٩٨٦م.

ـ الناصر (سلمان): قصائد عنترة تمتزج بتاريخ قصيبا: سيرة شاعر شجاع .. وحضارة قرية متفردة، ملحق "الأربعاء"، صحيفة المدينة (السعودية)، ع١٣١١٥، ٢٩ ذو القعدة ١٤١٩هـ= ١٧ مارس ١٩٩٩ م : ص ٤٠ – ٤١.

ـ نصرت عبدالرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي : في ضوء النقد الحديث. ط . مكتبة الأقصى – عمّان : ١٩٨٢م.

ـ النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهّاب – ٧٣٣هـ= ١٣٣٢م): نهاية الأرب في فنون العرب .ط . دار الكتب المصرية – القاهرة: ١٣٤٧هـ= ١٩٢٩م.

ـ نيلسن (ديتيلف)، وهومل (فرتز)، ورودوكاناكيس (ل.)، وجرومان (أدولف): التاريخ العربي القديم . ترجمه واستكمله / فؤاد حسنين علي، وراجع الترجمة/ زكي محمد حسن .ط . مكتبة النهضة المصرية – القاهرة: (د.ت).

ـ هايمن (استانلي): النقد الأدبي ومدارسه الحديثة .ترجمة / إحسان عباس ومحمد يوسف نجم .ط. (٣)، دار الثقافة – بيروت : ١٩٧٨م.

ـ ابن هشام (عبدالملك – ٢١٣هـ= ٨٢٨م): السيرة النبوية .تحقيق /مصطفى السقّا وآخرين .ط. (٢)، مصطفى البابي الحلبي وشركاه بمصر: ١٩٥٥م.

ـ الهمداني (أبو محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب – ٣٣٤هـ= ٩٤٥م): الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير (الكتاب العاشر في معارف همدان وأنسابها وعيون أخبارها). تحقيق /محب الدين الخطيب .ط. (١)، الدار اليمنية: ١٤٠٧هـ= ١٩٨٧م .

- صفة جزيرة العرب .تحقيق / محمد بن علي الأكوع الحوالي. ط. دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر – الرياض : ١٣٩٤هـ= ١٩٧٤م.

- وهبة (مجدي)، والمهندس (كامل): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط. (٢)، مكتبة لبنان – بيروت : ١٩٨٤م.

- أبو يعلَى التنوخي (عبدالباقي بن عبد الله بن المُحَسِّن): كتاب القوافي. تحقيق/ عوني عبد الرؤوف .ط. (٢)، مكتبة الخانجي – بمصر : ١٩٧٨م.

٢- بالإنجليزية

- Bodkin, Maud: Archetypal Patterns in Poetry.
  Oxford University Press, London, 1968.

- Lord, Albert B. : The Singer of Tales. Atheneam (New York, 1974).

- Stetkevych, Jaroslv: TOWARD AN ARABIC ELEGIAC LEXICON: *THE SEVEN WORDS OF THE NASIB*. (Reorientations / Arabic and Persian Poetry, Edited by Suzanne Pinckney Stetkevych, Indiana University Press: 1994: P. 58- 129).

- Stetkevych , Suzanne Pinckney: PRE- ISLAMIC PANEGYRIC AND THE POETICS OF REDEMPTION : MUFADDALLIYAH 119 OF ALQAMAH AND BANAT SUAD OF KAB IBN ZUHAYR. (Reorientations / Arabic and Persian Poetry, Edited by Suzanne Pinckney Stetkevych, Indiana University Press: 1994: P. 1- 75).



كشاف

(أ)

آثار ، ١٨- ٢٠ ، ٥٢ ، ٥٧ ، ١٢٧ ، ١٧١ ، ١٧٤ ، ١٩٩ ، ٢٢٣

آثار ثمودية ، ٥٣

آثار جاهلية ، ١٩

آثار الجزيرة ، ٦٧

آثار الديار ، ٦٦

آثار القرن الخامس والسادس الميلاديين ، ١٨

آثار كندة ، ٦٧

آثاريون ، ٢٠

آرام ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٦- ٥٨ ، ٧١ ، ١٤٧

آزبري ، ٢٢٠

آشوريون ، ٨٥- ٨٦ ، ١٩٠

آي الديار ، ٦٦

أب ، ٨١ ، ٨٧

أبان ، ٢٠٧ ، ٢١٢

ابتناء تعويضي ، ٦٨

إبراهيم ناجي ، ٤٠

ابن الأبرص (عبيد) ، ٣٢ ، ٣٤- ٣٥ ، ٣٩ ، ١٧٢ ، ١٧٦ ، ٢٠١

إبل ، ٥٦ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ٩٨- ٩٩ ، ١٤٤ ، ١٦٦ ، ١٨٣ ، ١٩٥- ١٩٦

أبلق ، ٢٠١

أبم (أبه) ، ٨٢

أبولو Apollo ، ٨٠

أبولون ، ٥٧

أبيض ، ١٣٣- ١٣٥ ، = بياض

أثر الشمس ، ٢٠٦- ٢٠٧ ، ٢١٣

أثرت ، ٢٠١

أثينا ، ٥٧

أحمر ، ١٣٤ -١٣٥ ، ١٤٤ ، ١٤٦ ، =
حمرة
إحياء ، ٩٣ ، ١٠٨ ، = حياة
إحيقار ، ١٥٩
أدهم ، ١٧٨ - ١٧٩
أدونيس ، ١٦
أديان العرب ، ٧٩
الأراوي المتشحشم ، ٩٧
أرتميس ، ٥٦ - ٥٧ ، ١٦٦
أرشاء ، ٥٧
أرض ، ٧٦ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ١٨٨
الأرض اليباب ، ٢١٩
الأزد ، ٨٣
الأزهري ، ٧٦
أساطير الأمم المجاورة ، ٥٧
أساطير العرب ، ٥٧
استمطار ، ١٦٧
إسحل ، ٢١٨
بنو أسد ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٧٦ ، ٢١١ -
٢١٣
أسماء ، ٣٢ ، ٤٦ ، ٦٣ ، ٧٢ ، ٢١١
أسود ، ١٣٥ - ١٣٦ ، ١٤٢ ، ١٤٩ ،
= سواد
اسوداد ، ١٣٤ ، ١٨١ ، ١٨٦
الأشباه والنظائر من اللغة ،
٦٣
الأشباه والنظائر ، ٦٣
أشعار الشعراء الستة
الجاهليين ، ٢٢
أشقر ، ١٧٨
إصباح ، ١٢٩
أصفر ، ١٣٥
الأصمعي ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٤١ ، ٥٠ ،
٥٩ ، ٧٦ ، ٩٥ ، ١٦٨ ، ١٦٩
أصنام ، ٥٢ ، ٧٩ ، ٨١
أصنام العرب ، ٨٠
إضاءة ، ١٥ ، ١٤٩ - ١٥٠ ، ١٥٥ ،
= ضوء

أضحية ، ٢٦ ، ٥٥ ، ٩٣ ، ١٨٥ ، =
تضحية ، سفك ، ضحية
أطفال ، ٨٤ ، ١٢٦ ، = طفل
أطلال ، ٢٩- ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٦١-
٦٢ ، ٦٨ ، ٩٣ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٨ ،
١١٠- ١١١ ، ١٣٤ ، ١٦٣ ، ١٨٥ ،
١٨٨ ، ٢١٨ ، = طلل
أطلال الذات ، ٩٣
ابن الأعرابي ، ٧٦ ، ١٨٦
الأعشى ، ٢١ ، ٣٢ ، ٣٤- ٣٦ ،
٥٥ ، ٥٨ ، ٦٥ ، ٧٣ ، ١٠١ ، ١١٧-
١١٨ ، ١٣٢ ، ١٣٨ ، ١٤١ ، ١٤٤ ،
١٥٥ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٧٦ ، ١٧٨-
١٧٩
أعناق فتاق ، ٤٦
إغريق ، ٥٧ ، ٨٩
إغريقية ، ١١٨
أفروديت ، ٨٦ ، ٨٩ ، ١١٨
أفروديت / فينوس ، ٥٧
أفيفانيوس Epiphanius ،
١٢٥
أقانيم ، ١٧٦ ، ١٨٢ ، ٢٢١ ، ٢٢٣

إقواء تقفوي ، ٢٠٧
إكام ، ١٦٥- ١٦٦ ، ٢١٠ ، ٢١٢
إلبرت لورد ، ٢١
إلبريت ، ٧٩
إله القمر ، ٥٥
ألِلات Alelat ، ٨٦
أليلات Alilat ، ٨٦
الإمارات العربية المتحدة ، ٩٩
امرؤ القيس (دلالة الاسم) ، ١٠٥-
١٠٦
أسل ، ٣٣ ، ٣٦- ٣٧ ، ٦٨ ، ٧١- ٧٢ ،
١٦٣ ، ٢٠٠
أم ، ٢٦ ، ٥٠ ، ٧٦ ، ٨١ ، ٨٧- ٨٩ ،
١٠٧ ، ١١٨ ، ١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣٨-
١٣٩ ، = أمومة

أم ّ امرئ القيس، ٧٠
أم ّ أوفى، ٧٣، ٨٨
أم ّ تولب، ٨٨
أم ّ جندب، ٣٩، ٨٨، ١٩٨
أم ّ الحارث، ٧٦
أم ّ الحويرث، ٦٨- ٧٠، ٧٦، ٧٨، ١٠٣، ٢٠٣، ٢١٨
أم ّ الرباب، ٦٨- ٦٩، ٧٦، ٧٨، ١٠٣، ٢٠٣، ٢١٨
الأم العذراء Virgin mother ، ١٢٥
أم ّ قشعم ، ٧٣
الأم ّ المتزوجة ، ١٠٣
الأم ّ المرضع ، ٢٠٥
أمهات، ٩٢، ١٠٣، ١٠٨
أم ّ الهيثم ، ٧٢، ٨٨
أم ّ الوجود ، ٥٩
أمومة ّ ، ٢٦، ٢٨، ٧٣، ٧٥- ٧٨، ٨٦، ٨٨- ٨٩، ٩١، ٩٨، ١٢٩، ١٣١، ١٣٨، ١٤٠، ١٥٠، ١٩١، ١٩٣، ٢٠٥، ٢٠٧، ٢٢١، ٢٢٧ = أم ّ
أموميسة ، ٧٠- ٧١، ١٢٤- ١٢٥، ١٣٨- ١٣٩
أمية ابن أبي الصلت : ١٦٣
أميمة ، ٨٨
إناث، ٦٩، ١٠٨
الإناسة ، ١٣
الأناضول ، ٢١٠
أنباط، ٨٤، ٩٨
أنبوب السقي، ٢٦
أنثى، ٣٣، ٣٦- ٣٧، ٣٩، ٦٨- ٦٩، ٧١- ٧٣، ٧٨، ٨١- ٨٢، ٨٥- ٨٦، ٨٩، ٩١، ٩٤- ٩٥، ١٠١، ١٠٤، ١٠٨، ١١٠، ١١٤، ١١٨، ١٢٣، ١٢٦، ١٣٢- ١٣٣، ١٣٦، ١٣٨- ١٤٠، ١٤٣، ١٤٥- ١٤٦، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٤- ١٥٥، ١٦٣- ١٦٤، ١٧٥، ١٧٧، ١٨٢، ١٨٤- ١٨٥، ١٩٢، ١٩٧، ٢٠٤، ٢٠٧، ٢١٨، ٢٢٧ = أنثوي، أنوثة

الأنثى الأم، ٧٨
الإنثربولوجيا، ١٣
الاندماج، ١٤، ١٥
أنستاسيس Anastasius, 48
الأنصاري، ١٧، ١٥١
الأنوماتوبويا، ١٤٣
أوجَر، ٢١١
أورانيا، ٨٦
أورشليم، ٥٠
إيا، ٩٠
أياة الشمس، ٩٠
أيام العرب، ٩٥
أيزوس، ٥٧
إيزيس، ٥٧
إيطاء، ١٢٢
إيقونة، ١٥٠

(ب)

بابلي، ٩٠
بابليون، ٨٩، ١٢٥
بادية الشام، ٢١٠
بارق، ٢١٠، ٢١٢
باز، ١٨٩، ١٩٨
باقلاني، ٤٠، ١٣٩
باليوليثي Palaeolithic
٨٣،
بانة، ١٥٠
بحر، ٤٠، ٩٤-٩٥، ١١٢، ١٥٨-
١٦١، ١٦٤، ١٧٧، ١٩١، ٢١٨
البحر الطويل، ٦٢، ١٥٩
البحرين، ٩٩
بَربَر، ١٩٧، ٢١٢
بردي، ١١٩، ١٤٥-١٤٦
برق، ٢٥، ٢٩-٣٠، ٣٢، ٧٦،
٩٥، ١٦٥، ١٦٧، ٢٠١، ٢٠٣-
٢٠٥، ٢١٢-٢١٣، ٢١٩
البرق اليماني، ٢٠٤

بر مرين ، ٨٥
بروق المزن ، ٢١٢
بطريق ، ٢٠٢
بسباسة ، ١٢١
بسيان ، ٢١٩
بشار بن برد ، ١٩٢
بطرا ، ١٢٥
البطل ، ٧٩ ، ٢٢١
بطن ، ١٢٨ - ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٣ ،
١٧٥ - ١٧٦
بطين ، ٤٧
بعل ، ٨٣ ، ٨٨ ، ١٠٦
بعل قيشون ، ١٠٥ - ١٠٦
بعير ، ٩٨ ، ١٠٢ - ١٠٤ ، ١٢٨ ،
١٣١ ، ٢٠٨
البغدادي (صاحب الخزانة) ،
١٦٨
بقر ، ١٦٦
البقر الأليفة ، ١٦٦
بقر الوحش ، ٥١ ، ٧٧ ، ٨٢ ، ١٦٦
بقر وحش بيض ، ٧٧
بكاء ، ٣٨ ، ٤٣ ، ٥٨ ، ٦١ - ٦٢ ،
١٠٧ ، ١٣٧ ، ١٥٧ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ،
٢١٤
بكارات ، ١٨٨
بَكْر (قبيلة) ، ٤٨
بكر ، ٨١ ، ١٠٠ ، ١٠٨ ، ١٢٠ ،
١٣٦ - ١٣٧
بكورة ، ٢٢٧
بكورية ، ١٥ ، ١٠١ ، ١١٨ ، ١١٩ ،
١٢٤ - ١٢٥ ، ١٥٢
البلاغة العربية ، ١٤٣
بلقيس ، ٨٣ ، ٨٦ - ٨٧ ، ١٠٥
بليسة ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٩٦
البناء الإيقاعي للقافية ، ٢٠٧
بنات السحاب البيض ، ٧٤
بنية الجملة النحوية ، ٢٠٧
بورجر ، ٨٦
بياض ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٣ - ١٣٥ ، ١٤٠ ،

١٤٢ ، ١٨١ ، ١٨٦ ، ٢١٨ ، = أبيض ،
بيضاء
بيت عذارى ، ٨٨ ، ٩٧ = بيوت
العذارى
بيزنطي ، ٤٨
بيزنطية ، ٤٩
بيض ، ١٢٠ ، ١٣٣ - ١٣٤ ، ١٤٦
بيض نعام ، ١١٧
بيضاء ، ١٣٠ ، ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٤٨
بيضاوية ، ١٤٩
بيضة ، ٢٦ ، ٦٨ ، ١٠٣ ، ١١٠ ، ١١٤ ،
١١٧ - ١٢٢ ، ١٢٤ - ١٢٨ ، ١٣١ ، ١٣٣ ،
١٣٥ - ١٣٨ ، ١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٧٧ ،
٢٢٦ - ٢٢٧
بيضة الخدر ، ٩٤
بيوت شعر ، ٦٤
بيوت العذارى ، ٩٧ ، = بيت عذارى
البيوت والأبنية ، ٥٢

(ت)

ت. س. إليوت ، ٢١٩
تأبط شرا ، ١٦٨ - ١٦٩
التاريخ ، ٤١ ، ٤٤
تالب ، ٥٣ ، ١٤٧
تالب ريام ، ٥٣
تبالة ، ٨٥
التبريزي ، ٣١
تتفل ، ١٩٠ ، ٢١٩
التجدد ، ١٩١
التجميع ، ١٠٩
تخييل ، ٤١
تداعي الصور ، ٢٢٦ - ٢٢٧
تدمر ، ٨٤
التراث الأثري ، ٦٧
الترخيم ، ٧١
تصريع ، ٦٦ ، ١٠٩ - ١١١
تصريعات ، ١٠٩
التصريع الداخلي ، ١٠٩

تضحيات، ٢١٣
تضحية ، ٥٦، ١٢٦، ١٦٦، ١٩٣-
١٩٤، ٢٢٢، = ضحية
تضحية بالدم ، ٧٦
تطهير ، ٥٥، = طهر
تعويض، ٥٨
تغلب (القبيلة) ، ٤٨
تلاع يثلث، ١٦٥، ٢٠٣
تلخو سمسي، ٨٦
تلقّي، ٣٠، ٨٢، ٩٠، ٩٢، ٩٤-
٩٥، ١٣٥، ٢١٠
التلقّي القرائي، ١٩٢
تماثم ، ١٠٧
تماثيل ، ٥٢، ٨٦
تمثال ، ٥٧، ١٥١
تملك، ٢١١
تميم (القبيلة) ، ٢١٣
تميمة ، ١٠٧
تهامة ، ١٤٧
توازن (نفسي)، ٥٨
توحّد بالآخر ، ٣٢
توضح ، ٤٠، ٤٣-٤٤، ٤٦، ٤٧،
٢١١
تيجلات بلاسر الثالث، ٨٦
تيس الربل ، ١٩٨
تيماء ، ٢٠٦، ٢١٩

(ث)

ثدي، ٢٠٤
ثدي الطبيعة ، ٢٠٥
ثريّا ، ١١٩-١٢٠، ١٦٢، ٢٠٨
الثعالبي، ١٥٢
ثرديون ، ١٨، ٨١
ثوب، ٧٤، ٨٦، ١١٥، ١٢٣،
١٣٠-١٣١، ١٥٣، = ثياب
ثور ، ٨٢-٨٣، ١٨١-١٨٢، ١٩٩
الثور الوحشي، ٥٤، ٨٢، ١٨١،

١٨٦، ١٩٧، ٢٠٦، ٢٢٥، ٢٢٧
الثور الوحشي الممطور، ١٨٥
شياب، ١١٤-١١٥، ١٢٢-١٢٥،
١٢٧، ١٤٩، ١٥٤، = شوب

(ج)

الجاحظ، ١٠٩
جؤذر، ٥٢، ٥٦
جامعة الملك سعود، ٥٢
جان كوهن، ٣٩
جدلية الظلام والنور، ١٦٤
جديس، ١٠١-١٠٢
جرهم، ٥٢
جزع الملا، ٦٢
جزور، ٩٣، ١١٦-١١٧، ١٢٢
جزيرة العرب، ٧٩، ٩٩، ١٥٩
الجزيرة العربية، ٧٩، ١٧٣، ٢١٠،
٢١٢-٢١٣
الجغرافيا، ٤١، ٤٦، ١٥٨
جغرافيا الشعر، ٤٨
الجغرافيا الواقعية، ٤٦
الجغرافيون، ٤٠، ٤٧
جلجامش، ٢٢٢
الجمال، ٦٨، ١٣٥، ١٤١-١٤٢،
١٤٦
جمان، ١٢٨
الجمحي، ١١٧
جمل، ٦٠، ١٠٢
الجمل الشعرية، ١١٠
جمهور العرب، ١١٣
جناس القوافي، ١٠٨
جنس، ١٦، ٧٣، ٧٦، ٨٩، ١٠٠، ١٠٤،
١٠٧، ١٢٣، ١٢٨، ١٣٥، ١٤٦، ١٤٩،
١٥٤، ١٧٦، ٢٢١
جو (مكان)، ١٠٢
جواثا، ١٩٩
جواني، ١٩٨
الجوزاء، ١١٩-١٢٠

جون، ١٨٠- ١٨١، ١٨٦
جونة، ١٨١
الجوهري، ١٢٤

(ح)

حار بوكراتيس، ٥٧
حارث، ٦٩، ٧٦، ٧٨، ٩٥، ٢٠٢، ٢١٩

أبو الحارث، ٧٦
الحارث بن التوأم اليشكري، ٢٠٢
الحارث بن حلزة، ٢١، ٣٢، ٤٦، ٥٦، ٧٢، ٩٩، = ابن حلزة
الحارث بن أبي شمر الغساني، ٢١٠
الحارث بن عمرو، ٢٠٢
الحارث بن عمرو الكندي، ٤٨، ٢٠٢
الحارث الكندي، ٤٨، ٢١٠
بنو الحارث بن يشكر، ٨٣
حامر، ١٦٥، ١٦٦، ٢١٠، ٢١٢
الحبّ، ٧٢
الحبّ / الحياة، ١١٠
الحب والجمال، ٥٧
حبلى، ٦٨
حجر، ٢١٠
بنو حُجر بن عمرو، ٤٥
حداء، ٦٢
حرب، ٥٨، ٧٢، ١٣٤، ١٥٣، ١٧٥، ٢١٠، ٢١٢
الحرث والإخصاب، ٧٦
حسان بن تبّع، ١٠١
حصان، ١٢٩، ١٧١، ١٧٩، ١٩٠، ٢٢١
الحصان الأدهم، ١٣٤
الحَفر (مكان)، ١٤٩، ١٧٣
حضرموت، ٥٥، ١٨٦
الحضريون، ٨٥
ابن حلزة، ٣٤، ٧٢، = الحارث

حماة ، ٢١١
حمار الوحش، ٥٤، ١٤٦، ٢٢٥، ٢٢٧
حمرة ، ١٣٥، ١٤٦، ١٧٨- ١٧٩، = أحمر
حمّاد الراوية ، ١٨، ٣١، ٨٢
حمول ، ٤٦
الحموي ، ٤٧
حِمْيَر ، ٥٧، ٢١١- ٢١٢
حَنَنْدَج ، ١٠٥
حنظل ، ٤٩، ٥٨- ٥٩، ١٢٨، ١٨٧
أبو حنيفة الدينوري ، ١٦٨
الحنين إلى الوطن ، ٢٠٣
حوران ، ٢٦، ١٠٠، ١٣٦، ١٦١، ١٦٣، ١٦٩
حَوْران ، ٢١١
حورس الطفل ، ٥٧
حوصل ، ٣٨، ٤٠، ٤٢- ٤٤، ٤٦- ٤٧، ٢١١، ٢١٨
الحيّ ، ٤٩، ١٨٧
الحيّ / الحياة ، ٩٣
حياة ، ١٦، ٢٥، ٢٧- ٢٩، ٣١- ٣٢، ٣٦- ٣٧، ٣٩، ٤٥، ٥٥- ٥٦، ٦٨، ٧٢، ٧٦، ٧٨، ٨٢، ٨٧، ٩٠، ٩٣، ٩٥، ٩٩، ١٠١، ١٠٦، ١٠٨، ١١٠، ١١٣، ١١٩، ١٢١- ١٢٢، ١٢٥- ١٢٦، ١٢٨- ١٣٠، ١٣٦- ١٣٨، ١٤٩، ١٥٤، ١٦١، ١٦٣- ١٦٦، ١٧٠، ١٧٣، ١٧٥، ١٧٩، ١٨١، ١٨٣- ١٨٨، ١٩١، ١٩٣- ١٩٥، ١٩٧- ١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٢- ٢٠٥، ٢١٣- ٢١٤، ٢١٧- ٢١٨، ٢٢٦- ٢٢٧ = إحياء
حيدر ، ١٥
حيوان ، ٧٩

(خ)

خاضب ، ١٩٩

خدر، ٦٨، ١٠١، ١٠٣-١٠٤، ١١٠، ١١٤، ١١٧، ١١٩-١٢٣، ١٢٥، ١٢٨، ١٣٧، ١٥٢، ١٧٧
خذام، ٣٨
خذروف الوليد، ١٧
خزامى، ٧٤
خضاب، ١٧٨، ١٧٩
خصب، ١٦، ٢٦، ٢٨، ٣١، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦٨، ٧٢، ٧٦-٧٨، ٨٥-٨٦، ٨٩، ٩٩، ١٠٦، ١٠٨، ١١٠، ١٢٥، ١٢٩، ١٣١، ١٣٤، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٣، ١٤٥، ١٥٠، ١٦٤، ١٧٥، ١٧٩، ١٨١، ١٨٧، ١٩١، ١٩٣، ٢٠٢، ٢٠٦-٢٠٧، ٢٠٩، ٢١٨
الخصب والجمال والحب، ١١٨
خصوبة، ٧٦، ١٣٥، ١٤٦، ٢٢١
خط شمشال، ٩٠، ١٢١، ١٤٨
خط زبور، ٦٤
خلاص، ٣٣، ٣٦-٣٧، ١٣٧، ١٦٠-١٦١، ١٦٣، ١٦٤، ١٨٨، ١٩٦، ٢٠٤
ذو الخلصة، ٨٥
خماسين، ٤٨
خمر، ٣٢-٣٣، ٤٩، ٥٤-٥٦، ١٤، ١٥٨، ١٧٨-١٧٩، ٢٠٢، ٢٢٦، ٢٢٨
خنخلشي، ٢١١
ابن خميس، ٤٧
خولان، ١٧١
خولة، ١٤٤
الخير، ٧٢
خيل، ٥٤، ٧٨، ٩٩، ١٧١، ١٧٧-١٧٩، ١٨٧-١٨٨، ١٩٦-١٩٧، ٢٠١، ٢١٢

(د)

دارات، ١٥
دارة، ١٢٨
دارة جلجل، ٤٧، ٧٠، ٩٥، ٩٨، ٩٦، ١٠١

دارة الغزيّل ، ٥٣
دار جلاجل ، ٤٧
دبران ، ١١٩
الدجّال ، ٥١
دخول ، ٣٨، ٤٠، ٤٣- ٤٤، ٤٦- ٤٧، ٢١١، ٢١٨
دُرّ ، ٧٧- ٧٨، ٨٢، ١٣٨، ١٤١، ٢٢٧
دُرّة ، ١١٧- ١١٩، ١٢٥، ١٥٠، ٢٢٦
دردنيل ، ٢١١
دم الظباء ، ٥٥
دم الغزال ، ٥٥
دُمى ، ٥٢، ٩٠، ١٣٦، ١٤٤
دُمى هتكين ، ١٣٦
دماء الظباء ، ٥٦
دماء الهاديات ، ٥٦
دمشق ، ٢١١
دمع ، ٩٣
دموع العين ، ٩٣، ١٣٧
دمكون ، ١٥٨
دُمية ، ٩٠
دُمية أو إيقونة ، ١٥٠
دُمية المحراب ، ١١٧
دهر ، ١١٣، ١٥٨- ١٥٩، ١٩٥
الدهريون ، ١١٣
الدوادمي ، ٤٧
دوار ، ٢٧، ٩٦- ٩٧، ١٦٦، ١٩١- ١٩٣
دوح الكنهبل ، ١٦، ٢٠٧
دوس ، ٩٧
دومة الجندل ، ٨١
ديانا ، ٥٧
ديمة ، ١٧٥
ديورانت ، ٢٠٦

(ذ)

ذئب ، ١٤، ٨٤
ذات الأشر ، ٢٨، ١٨٢، ٢٠١-

٢٠٢، ٢٠٥
ذات أشرث، ٢٠١، ٢٠٦
ذات البعد، ١٧١
ذات بعدن، ١٧١
ذات حميم، ١٨٣
أبو ذؤيب الهذلي، ٤٣، ١٠٧
ذكر، ٣٩، ٨١، ١٠٤ -١٠٥، ١٢٦
ذكورة، ١٧، ١٢٠، ١٨١، ٢٢٧
ذكورية، ٨١، ١٠٦
ذو الشرى، ٦٥، ٨٤، ٩٨، ١٠٥
ذي الخلصة، ٩٧
أبو ذيب، ١٣، ١٩٠، = كمال

(ر)

رشم، ٢٦، ٤٩ -٥٠، ١١٨، ١٣٤، ١٣٦، ١٣٩ -١٤٢، ١٤٧، ١٥٣، ١٩٣، ٢١٨
راهب، ٢٦، ٩٠، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٥، ١٩٢، ١٩٤، ٢٠٤، ٢١٨- ٢١٩
الراهب المتبتل، ١٥
ربّ وراوها، ٩٤، ١٥٢
رباب، ٧٦ -٧٧، ٢٠٣
الرباب، ١٤٦
الربات الأمهات، ٨٩
ربة الأثر، ٢٠١
ربرب، ٧٧، ٨٨، ١٤٨
ربيعة (قبيلة)، ٢١٢
ربيعة ذي آل ثور، ٤٤
رجاجيل، ٨٠
رجـــال، ١٥، ١٨، ٧٣- ٧٤، ١٣٥، ١٥٤ -١٥٦
رجل، ٦٧، ٧٦، ٩٨، ١٠٥، ١٥٥، ١٩٥
رجولة، ٨٢، ١٥٥
الرحلة، ٦٧
رس، ٦١
رسم، ٦٤، ٦٦ -٦٨
رسوم، ٦٤، ٦٥ -٦٦

رمسيس، ٦١
رشأ، ٥٢
ابن رشيق، ١٠٩، ٢٢٠
رضاع، ٧٥
رقاش، ٧٥
الرمزية، ٦٧
رُهبان، ٦٤، ٨٨، ٩١، ١٦١
رهبنة، ١٤٧
رواسيم، ٦٦
رواهب، ٩٦
رواهب عيد، ٩٠، ٩٦، ١٩٤، ١٩٨
الرولة، ١٨٤- ١٨٥
الروم، ٢١١
الرومان، ٥٧، ٨٠، ٨٦
الرياض، ٤٨، ٦٥
ريام، ٥٣
الريّ، ١٣١
ريّا الجسد، ١٣١

(ز)

زبند، ١٠٥
زبور، ٦٤
زرقاء اليمامة، ١٠١
"زكي" (لوحة)، ٨٥، ١٠٦، ١٣٠، ١٤٤، ١٤٨، ١٥١
الزمان، ٣٩، ٦٤، ٩٢، ١١٠- ١١١، ١٥٨- ١٥٩، ٢٠٥
زمزم، ٥١، ٥٢
الزمن، ٣٦، ٣٩، ٩٤- ٩٥، ١١٢- ١١٣، ١٥٧، ١٥٩- ١٦٠، ١٦٧، ١٧٤، ٢٠٥
الزمن/ الدهر، ١٢١
الزُّهرة، ٧٩، ٨١، ٨٣- ٨٥، ١١٨، ١٢٦، ٢٢٣، ٢٢٥، ٢٢٧
زهير بن أبي سلمى، ٢١، ٣٢، ٣٤- ٣٥، ٦١، ٧٣، ٨٢، ٢٠٠
الزوزني، ١٦٨

(س)

سابح ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٩٨
سابحات ، ١٨٧ ، ٢٠٥
ساسانية ، ٤٨
السامية الشمالية ، ٨٥
ساميون ، ٨١ ، ١٧١ ، ٢٠٦
سبأ ، ٤٤ ، ٨٦ ، ١٠٥
سبأ وذو ريدان ، ٤٤
سباع ، ٢٠٩
سبشيون ، ٥٥
سبوح ، ١٧٥
ستيتكيفيتش ، ١٥ ، سوزان
سحاب ، ٧٣ ، ٧٦ - ٧٧ ، ٩٢ ، ٢٠٠ -
٢٠١ ، ٢٠٣ - ٢٠٥
سحب ، ١٨٣
سحر ، ٧٤
سحيم بني الحسحاس ، ١٤١ - ١٤٢
سرجون الثاني ، ٨٦
سرحان ، ١٨٠ ، ١٩٠ ، ٢١٩
سرحان الغضى ، ٢١٢
سرد ، ٢٦ ، ٦٤ ، ٧٥ ، ٩٥
السرد القصصي ، ١٦١
سرو حمير ، ٢١٢
سفك الدم الخمري ، ٥٢
سفك دم الضحية ، ١٣٥
سفك دم مقدس ، ٥٥
سقط اللوى ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٦ ،
٢١١ ، ٢١٨
سكاكا ، ٨١
السكري ، ١٦٨ ، ١٦٩
سلمى ، ٦١
سليمان ، ١٠٥
السليل ، ٤٨
سمر ، ٤٩ ، ٥٨ - ٦٠ ، ٧٨ ،
١٨٧ ، ٢٢١ ، ٢٢٦ - ٢٢٧
سمرات الحي ، ١٢٨
سمسي = شمس ملكة العرب ، ٨٦
السمو ال ، ١٢٦

سديثة ، ٧٥
شمشيدة ، ١٧٧
سن ، ٨٣، ١٨٠، ١٨٦
سهيل ، ١١٩
سواد ، ١٣٤، ١٤٢، ١٤٩، ١٦٧،
١٧٨- ١٧٩، ١٨١، ١٨٦، = أسود
سود ، ١٣٤
سوداوية ، ٢٠٩
سوريالية ، ٦٧
سوزي ، ١٠٥
سورية ، ١١٨
سوزان ستيتكيفيتش، ١٣، ١٥،
٤٥، ٥٦، ٧٦، ٢٠٠، ٢٢١ =
ستيتكيفيتش
سومريون ، ١٢٥
سياسي ، 48
سيال ، 59
ابن سيدة ، 175
السيرة ، 41
سيزيفية ، 207
سين ، 186

(ش)

شؤبوب ، 175
شاة الأرن ، 179
شادن ، 52
شام ، 80، 119، 210
شباب ، 74
شراف ، 46
شرحبيل ، 102
الشعائر الموسمية ، 76، 221، =
الطقوس
شعر أوتر ، 44
الشعر والشعراء ، 106
شعرية الجغرافيا ، 46
شمس ، 27- 28، 51، 53، 55، 59-
60، 65، 73، 77- 87، 90- 91،
95، 97- 98، 105، 118- 119،

،139 -138 ،136 ،134 ،132 ،129
،164 ،163 ،160 ،158 ،150 -147
،177 ،173 ،171 -170 ،168 ،166
،202 -201 ،197 ،193 -191 ،187
227 ،225 ،223 ،213 ،207 -204
شمس Samas ، 90
الشمس الأم ، 144، 221
شمش = شمس، 90
شمشي (شمسي أو سمسي) ، 86
شنتمري ، 22
شنفرى ، 97
شهر ، 83
الشواهد الأثرية ، 67
شيزر ، 211
شيطان ، 74
شيفرات شعرية ، 75، 78

(ص)

الصائد والكلاب ، 82
صبح ، 128
صحراء ، 74، 159
صحراء الغبيط، 210، 219
صحراوية ، 79
صراع النور والظلام ، 164
صفاح ، 46
صفراء ، 136
صفرة ، 130، 140، 218
الصفوية ، 84
الصفويون ، 18
الصقعاء ، 172
صنم ، 56، 85، 90، 96، 136،
171- 173، 183، 192
صوار ، 180
صوب الغمام ، 74
صياغة نمطية ، 170
صيانة ، 119
صيد ، 67، 167، 172، 175،

181، 193- 194، 200
صيغة نمطية ، 171

(ض)

ضارج ، 165، 203
الضبّي (المفضّل) ، 31
ضحية : 126، 196، = أضحية ،
تضحية ، سفك
ضوء ، 95، 118، 128، 147-
149، 155، 161، 166، 171،
204، 212- 213، 218- 219، =
إضاءة

(ط)

طَرَفة بن العبد ، 21، 32،
34، 54، 60- 61، 74، 89،
100، 144، 176، 196، 203
طروادة ، 56
طمم ، 101
طفل ، 86، 107، 136، 138-
139، 146- 147، 193، =
أطفال
الطفل الرضيع ، 116
طفولة : 119
طفولي" ، 152
طفولية ، 139
طقس الاستمطار ، 167
طقس العبور ، 13- 16
طقوس "صيد الوعل" ، 55
الطقوس الموسمية ، 108، =
الشعائر
الطقوس الموسمية النمطية ،
194
طلح ، 59
طلل ، 13، 25- 26، 32، 38،
61- 62، 68، 72، 91، 104،
157، 166، 170، 191

204، 225، 228. = أطلال
طنوج أهل البحيرة، 18
طهر، 134، 137، = تطهير
طوطم، 82
طوطمية Totemism ، 83
طوفان، 16
طريق، 48، 85

(ظ)

ظباء، 49- 52، 54- 56، 77، 81- 82، 88، 101، 147، 166، 174، 178، 192- 193
ظبي، 26، 50- 51، 53- 54، 78- 79، 118، 136، 138- 140، 146- 147، 150، 166، 190- 191، 193، 195، 198، 218- 219، 226- 227
ظبية، 26، 50- 52
الظبية الأم، 136
الظبية المغزل، 54
الظبية المغزل الخذول، 52
ظ ب ي ن، 53، 147
ظعائن، 13، 32، 145
ظعن، 32، 33، 43، 143
ظلام، 95، 149، 204، 218
ظلمة، 168
ظليم، 134، 226- 227
ظليم النعام، 54
ظهران، 99

(ع)

عاذب، 46
عاقل، 61
عالية نجد، 96
عالية نجد الجنوبية، 46- 47
العامري، 43
عامل، 57

عبد القيس، 105
عبد المطلب. 52
عَتبشرة . 137
عبلة، 32، 72، 75، 134
عبيد بن الأبرص= ابن الأبرص
أبو عبيدة . 96
عَتَشر، 52، 56
عثتر، 81، 83-85، 118
عثتّر، 213
عدنان حيدر، 13
عذارى، 15، 26-27، 50، 68، 96،
100، 103-104، 108، 116، 166،
191، 192-194
عذراء، 75، 89، 98، 103، 108،
120، 125
العذراء الأم، 98
العذراء أم الإله، 98
عذريّة، 98، 101، 120، 152، 188
العراق، 173، 210
عرب الجزيرة، 79
عرب جنوب الجزيرة، 171
عرفي شَمشَام، 47
العَتروف. 66
العريش، 165، 203
العزّى. 69، 79، 84، 118،
125-126
ابن عساكر، 211
عسيب، 69
عشتار، 89، 118، 125
عشتروت، 85، 89
عثمسم، 97، 205-206، 209،
213، 219
عضاه، 59
ابنة عَتفشزر، 212
عفيف، 46-47
عقاب، 172
علسر، 15، 26، 68، 93، 95،
98-100، 104، 120، 166،
193، 196، 208، 213 =

معقور ، معقورة
عشقشرة ، 99
عقيرة ، 62
علاقة المحفور بالمغياب ، 141
علقمة ، 21، 50، 72، 96
علماء النفس، 58
عم ، 83
عثمان ، 99
عمر بن أبي ربيعة ، 119، 161
ابن عمرو حجفر ، 73
أبو عمرو ابن العلاء ، 162
عمرو بن قميئة ، 211
عمرو بن كلثوم ، 32، = ابن كلثوم
عمرو بن هند ، 32
عنترة بن شداد ، 21، 32، 34- 35، 58، 65، 72، 75، 134، 142، 162، 172، 175، 179، 197
عنز ، 101- 102
العنقاء ، 170
عنيزة ، 69، 101- 106، 108، 114، 116، 178، 208
عبير ، 180، 198، 199
عيس، 54، 195

(غ)

الغبيط، 208
غراب، 134
غرق ، 175، 181
غزال ، 51، 53، 55- 56، 78- 79، 97، 129، 132، 148- 149، 178، 221، 226- 227
غزالان ، 52
غزالة ، 51
غزال الرشأ ، 52
غزلان ، 50، 52- 53، 55، 57، 144
غزلان رمل ، 88، 90، 97

الغساسنة، 18
غطفان، 212
الغناء الديني، 62
غنم، 166
غيث، 73، 165-166، 175، 200-201
غيث العشي الأقهب المشوذق، 199

(ف)

فاشنة (= أنشي)، 15
فاطمة، 69-71، 75، 78، 103، 108-117، 138-139، 152
فاطمة بنت ربيعة بن الحارث بن زهير، 70
فاطمة بنت العبيد بن ثعلبة بن عامر العذرية، 70
فاو، 18، 44، 48، 52-53، 55، 57، 65، 67، 81، 83-86، 106، 118، 131-132، 135-136، 138، 140، 145-146، 148-151، 167، 174، 177-178، 182، 213 = قرية الفتى، 134
الفتوة، 54-55، 89، 95، 176
الفحل، 71
فحل الهجان، 180، 191
فحولة، 82، 107، 120
فحولية، 81، 113، 134
فدية مقدسة، 126
الفرات، 176
الفراعنة، 135
فرس، 16-17، 25، 27، 29، 30-33، 37، 55-56، 72، 79، 91، 94، 111-113، 139-140، 154، 159-161، 163-164، 166، 168-173، 180-182، 187-201، 205، 218، 225، 227

الفرس العقاب/ الصقعاء/ البياز، 172
الفرس ورحلة الصيد، 92
الفروسية، 67
الفقد، 33، 36- 38، 41، 49، 57، 62، 68، 157، 187
فلسطين، 210
الفنساء، 25- 26، 29، 40، 78، 95، 110، 113، 128، 164، 166، 179، 185، 187- 188، 202، 218، 226
فيفا غزال، 53
فيلارق Phylarck، 012
فينوس، 89
الفينيقيون، 89

(ق)

قالب صياغي، 60
قبض مفاعيلن، 207
قتادة بن الحارث، 202
قتل الأولاد، 126
ابن قتيبة، 70، 92، 106، 117، 168
قحطان، 44، 83
قدامة بن جعفر، 109
القرآن الكريم، 69، 76، 80، 87، 113، 124، 133، 171، 205
قرابين، 84، 98، 161
قربان، 84، 116
قرقرى، 46- 47
قرن ظبي، 53
قرن غزال، 53
قرنفل، 130- 132
قرية، 48، 57، 151، = الفاو
قرية (ذات كاهل)، 44
قرية الفاو، 48، 81، 83، 130، = الفاو

ق س، 105، = قيس
قسم الآثار بجامعة الملك سعود، 17
قصيبا، 65
القصيم، 48، 65
قطام، 75
القطر، 74، 99
قطن، 212
القعقود، 165- 167
قمر، 55، 79، 80- 85، 87، 97، 118، 120، 148، 166، 178، 181- 186، 197، 205- 206، 213، 223، 225، 227
قميير، 178
قنوء، 179
قيد الأوابد، 27، 129، 170، 173، 195، 219
قيس، 105
قيس بن الخطيم، 150
قيشون، 105
قيصر، 210- 211
القيم الجمالية، 171، = الجمال

(ك)

الكاتب الحميري، 19
كاهل، 44، 83
بنو كاهل الأسديون، 83
كتابات، 66- 67
كتابات ونقوش سبئية، 47
كتابة، 67
الكتابة العربية، 66
كتابية، 67
ككتب، 66
كتب الآثار والتاريخ، 79
كعب بن سعد الغنوي، 165
الكعبة، 31، 80، 96
كلاب الصائد، 206

الكلبي، 81، 97
ابن كلثوم، 34- 35، = عمرو
كمال أبو ذيب، 12، أبو ذيب
كميت، 178- 181، 186- 187، 195
كندة، 44- 45، 47- 48، 67، 81، 83، 86، 133، 182، 202، 206، 210، 213
كندة الثانية، 48
كنهبل، 219
كهل، 81، 83، 85، 130، 148، 151، 182، 213
كهلان بن سبأ بن يشجب، 83
كهلن، 82، 120، 206
الكواكب، 164
الكواكب والنجوم، 225
الكواكب ونظائرها، 161
الكوكب الدري، 82

(ل)

لا أدريّة، 217
اللات، 69، 79- 81، 83- 86، 125، 213
لاه، 213
لُبَد، 173
لبيد بن ربيعة، 21، 32، 34- 35، 43، 71، 99، 139، 222
لخم، 55- 56، 101، 131، 180، 193- 194
لذة، 33
لغة اللغة، 64
لقمان عاد، 173
اللوى، 63
الليان، 177
الليث، 120
ليل، 14، 17، 25- 27، 29- 33، 37، 42، 54، 58، 60، 72، 84، 87، 94- 95، 109- 113، 119، 121، 128- 129، 134، 137، 148

157- 164، 166، 168- 171، 177،
179، 188، 191- 192، 195- 198،
204، 205، 208- 210، 212- 214،
213- 219
ليلى، 72
ليلة "الشروة"، 120

(م)

ماء، 15، 26، 77، 87، 93،
113، 118، 122، 124، 128،
136- 137، 138، 145- 146،
152- 153، 160- 161، 172،
175- 181، 183، 187- 188،
197، 199، 202، 204- 205،
207، 209، 212، 218- 219،
226، 228
ابن الماء، 175
ماء الدمع، 62
ماء الرداء، 162
ماء السحاب، 74
ماء المزون، 62
ما بين النهرين، 90
مأسل، 47، 218
مأسل الجمح، 47
مأسل الهضب، 47
ابنة مالك، 73
متحف الآثار بجامعة الملك سعود، 57
المتنبي، 91
مثقب العبدي، 70، 71، 196
المجاز، 162
ابن المجاور، 51
مجوس، 222
مجوسي، 164
مجوسية، 164، 167
مجيمر، 17، 207، 212
المحاريب، 52
محاريب أقوال، 88، 90، 97

محراب، 90
محرم بلقيس (مأرب)، 44
محمد صلى الله عليه وسلم.
54، 97
محيّاة، 46
ابنة مخرم، 73
مداثن صالح، 65- 66، 84،
105
المخدام، 74
مرأة، 15، 25- 33، 37، 42،
50- 51، 53- 57، 60، 67-
72، 74، 76- 79، 82، 85-
86، 89- 90، 98- 101، 103-
104، 106- 107، 110- 111،
114- 115، 117- 125، 127،
130- 133، 135- 140، 143-
156، 158، 161، 166، 170،
177- 178، 191- 194، 200،
204، 221، 226- 227
المرأة الأم، 78، 89، 131،
133، 146، 177
المرأة الخيال، 123
المرأة المتزوجة، 88
المرأة الممسّكة، 74
المراشي، 62
م ر ا ل ق س / مر القيس =
امرؤ القيس، 105
مرثن، 85
مرحلة استخدام الإبل، 79
مرحلة البداوة، 79
المرحلة التبعيّة الهمدانية، 44
المرحلة الهامشية، 14- 15، 56
مرضع، 75
مزن، 85، 148
المزاحمية، 47
مسج، 175
مسك، 123، 129، 131- 132، 136،
147- 149
مسند، 85، 130، 177

مشرف، 46
مصاحف رهبان، 64
مصر، 57
مطر، 14، 16، 28، 32- 33، 37، 62، 72، 76- 77، 92- 94، 111- 113، 128، 161، 164- 166، 175، 180، 183، 191، 195، 200- 201، 203- 213، 218، 226، 228
مطر العين، 93
مطر وسمي، 178
مطية، 68، 98- 100، 104، 116، 122، 134، 173، 193، 197
معاوية بن ربيعة، 151
المعجم العربي، 63
معجم تاريخي، 63
معد، 44
معقور، 103- 104، 116
معقورة، 101، 104
المعلقات، 21، 31- 32، 36، 151، 178، 214، 220
المعلقات العشر، 31، 34
مقاناة البياض بصفرة، 135
ابن مقبل، 50
المقراة، 40، 43- 44، 47، 211
مقه، 55، 83
المكان، 225، 228
مكة، 52، 80، 96.
المكتشفات الأثرية، 17، 23
المكتشفات الأثرية الحديثة، 19
ملك، 81
ملك المفاتيح الرمزية، 73
مليحان باري، 21
مناة، 69، 84، 105
المناذرة، 18
منارة، 15، 26، 90، 147، 155- 156، 192، 194، 204، 218
مندل، 72
المنذر الثالث، 45
ابن منظور، 147

منفوحة ، 65
منيرفا ، 57
مهـا ، 77- 79، 81- 82، 84، 88، 90، 166، 178- 179، 182، 192- 193، 197، 221، 226- 227
مهاة ، 51، 54، 90
موات، 99، 186، 204
مسوت، 16، 25، 28- 29، 37، 45، 49، 51، 69، 87، 90، 98- 99، 110، 113، 122، 125- 126، 128- 129، 160- 161، 164- 165، 175، 179، 186، 188، 200، 203، 212- 213، 219، 227
مسوزل Alois Musil ، 183، 185، 206
مونرو ، 60، 220
ميت، 98- 99، 186
ميتة ، 87
Mythopoetic ، 26
ميثولوجي، 162، 176، 181، 186، 192، 199، 209، 222- 223
ميثولوجيا ، 13- 14، 16، 54، 135
الميثولوجيا العربية ، 78، 91
الميثولوجيا ، 13، 17، 23، 51، 147
ميسر ، 116- 117، 203

(ن)

نابغة الذبياني ، 21، 32، 34- 35، 82، 85، 117، 139، 145، 157، 160، 164، 193، 203
نار ، 166

نار الاستمطار، 164، 166
ناصر الرشيد، 47
ناعط، 211
ناقة، 13- 14، 32- 33، 54،
68، 74، 82، 98- 99، 162،
195- 197، 225، 227
الناقة الشدنية، 134
الناقة ورحلتها، 92
النؤي والأثني والأوتاد،
65- 66
نبات، 76- 79، 183، 201،
221
نبط، 105
نبهانية، 62
النجوم والكواكب، 223
نجيب البهبيتي، 222
نحر، 56، 93، 122، 166،
176، 194- 195، 198- 199
نخل، 16، 26، 59، 78- 79،
118- 119، 130، 136، 143-
146، 157، 166، 177- 179،
206، 207، 213، 219، 221،
226- 227
نخيل، 145، 178
نخيل ابن يامن، 144
نساء، 18، 69، 75، 78، 81، 90،
97، 99، 103- 104، 126، 135،
146، 155- 156، 176- 177، 192-
193
نسر، 65، 84، 172- 173
نشيد الأنشاد، 50
النصارى، 180
نصب، 52- 53، 62، 90
نصب مستمر، 90
نصرانية، 204، 222
نصرت عبد الرحمن، 223
نظرية طقس التضحية، 13
نعاج، 27، 182، 191- 194، 198-
199

نعامــــة ، 173، 180، 190 -191، 198، 219
نعجة ، 181- 182، 193
النقد العربي القديم ، 161
النقوش السبئية والثمودية ، 105
النقوش العربية المبكرة ، 105
النقوش اليمنية ، 44
نماء ، 31، 57، 77، 129
النمارة ، 105
نموذج إنساني أعلى، 56
نميير المساء ، 130، 137- 138، 145- 146
نجال ، 125
نهار ، 87، 205
نهد ، 72
نوار ، 32، 35، 71، 139
نوح عليه السلام ، 81
نسور ، 88، 128- 129، 164، 166، 168، 171
نورمان بريل ، 133
نوق ، 176
نيران العرب، 164

(هـ)

هاجس (الأمن) ، 33
هاجس الوجودي ، 33
هاديات، 166، 194- 195، 198- 199
هبل ، 80، 84
الهجرات السامية ، 83
هدَى ، 194
هدْي ، 194
هرّ ، 73- 74
هرّة ، 73- 74، 104
هريرة ، 32، 73
ابن هشام ، 52
الهتفشب، 46، 47
هتفشب آل زايد ، 46، 47

الهضب الأحمر، 46
هضب دخول، 46
هضب الدواسر، 46
الهطلان، 175
هلليني، 57
همدان، 57، 171
هم، 33، 36 -37، 62، 137، 157، 159 -161، 195 -197، 200
هموم، 72، 95، 157، 163 -164، 214، 217 -218
هند، 32، 71 -72
الهند، 72، 132
هند بنت امرئ القيس، 126
هوميروس، 89
هياكل، 174
هيرودوتس، 8[illegible]
هيكل، 27، 129، 174، 191، 195، 198، 219

(و)

وابل، 175
وأد، 125 -126
وأد البنات، 126
وادي الدواسر، 44، 48
واقع تعويضي، 68
الواقع الحسي، 26
الواقعية، 67
وثن، 180، 201، 222، 227
وثنية، 167
وجرة، 136، 147، 193
وجود، 29، 36، 92، 111، 122، 134، 149، 155، 158، 198، 207، 209، 213، 217 -218
الوحدة، 220
وحدة البيت، 161

الوحدة العضوية ، 220
الوحدة الفنية الكلية ، 112
وحدة النص ، 220
وحش وجرة ، 136، 139، 147،
193
ود ، 79، 81، 83، 85، 183
ودق ، 175
وسمي ، 175
الوشح ، 47
وعل ، 55، 97
وعول ، 52، 55، 205- 206،
213
الوعول العصم ، 16
الوفاء ، 46
وقوف، 38- 40، 43، 48، 50،
58، 60- 61، 77، 127، 157،
165- 166، 211، 214
ولادة ، 191

(ي)

ياكبسون ، 112
يذبل ، 160، 162، 208
يزيد بن شيبان ، 36
يعقوب، 173
يعفور الفلاة ، 198
يعوق ، 171- 173
يمانون ، 158
يماني، 119
يمن ، 50، 80، 83، 86- 87، 99،
101، 171، 173، 177، 186، 208،
210، 219
يمن / يمنت، 80
يهودية ، 222
يوم ، 39، 68، 88- 90، 94- 97،
101، 108، 110، 121، 148، 156-
157، 175- 177، 187، 205
يونان ، 80، 86، 89، 166، 217

إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة

● **الاصدارات التي كانت من 1395 إلى 1399هـ :**

1 - قمم الألمب « شعر » للاستاذ محمد حسن عواد (نفد) 1395هـ.

2 - الساحر العظيم « ملحمة شعرية » للأستاذ محمد حسن عواد (نفد) 1395هـ.

3 - عكاظ الجديدة « شعر » للأستاذ محمد حسن عواد (نفد) 1396هـ.

4 - الشاطئ والسراة « شعر » للأستاذ محمود عارف، ضم إلى مجموعته الكاملة 1404هـ.

5- عالم البحار« الأسماك والطيور والجزر في البحر الأحمر » العقيد متقاعد صالح بن مشيلح (نفد) 1396هـ.

6 - من شعر الثورة الفلسطينية « شعر » للأستاذ أحمد يوسف الريماوي (نفد) 1396هـ.

7 - أنين وحنين « شعر شعبي » للأستاذ الشريف منصور بن سلطان 1397هـ.

8 - محرر الرقيق « سليمان بن عبد الملك » للأستاذ محمد حسن عواد (نفد) 1397هـ.

9- من وحي الرسالة الخالدة « مقالات إسلامية » للأستاذ محمد علي قدس (نفد) 1399هـ.

10 - طبيب العائلة ، د . حسن يوسف نصيف(نفد) 1399هـ.

11 - المنتجع الفسيح « حلم عربي » للأستاذ محمد حسن عواد (نفد) 1399هـ.

12 - مذكرات طالب، ط 3، للدكتور حسن يوسف نصيف (نفد) 1399هـ .

● **الكتب التي صدرت من عام 1400هـ :**

1 - ورد وشوك، ط2 « مطالعات أدبية » للأستاذ حسن عبد الله القرشي 1400هـ.

2 - شمعة على الدرب « مقالات أدبية » للدكتور عارف قياسه 1401هـ.

3 - في معترك الحياة « مقالات ونقد » للأستاذ عبد الفتاح أبو مدين 1402هـ.

4 - أطياف العذارى « شعر » للأستاذ مطلق مخلد الذيابي 1402هـ.

5 - كبوات اليراع « الجزء الأول، تصويبات لغوية » للشيخ أبي تراب الظاهري 1402هـ.

6 - الوجيز في المبادئ السياسية في الإسلام، للأستاذ سعدي أبو جيب ١٤٠٢هـ.

7 - أوهام الكتاب « تصويبات لغوية » للشيخ أبي تراب الظاهري 1402هـ.

8 - علي أحمد باكثير، حياته وشعره الوطني والإسلامي للدكتور أحمد السومحي 1403هـ.

9 - عندما يورق الصخر« شعر » للأستاذ ياسر فتوى 1403هـ.

10 - الكلب والحضارة « قصص قصيرة » للأستاذ عاشق الهذال 1403هـ.

11 - اغتيال القمر الفلسطيني «شعر» للأستاذ أحمد مفلح 1403هـ.

12 - شعر أبي تمام « دراسة أدبية » للأستاذ سعيد مصلح السريحي 1404هـ.

13 - حروف على أفق الأصيل « شعر » للأستاذ حمد الزيد 1404هـ.

14 - شواهد القرآن - الجزء الأول- للشيخ أبي تراب الظاهري 1404هـ.

15 - أريد عمراً رائعاً « شعر » للأستاذ عبد الله محمد جبر 1404هـ.

16 - المجموعة الشعرية الكاملة للشاعر محمد إبراهيم جدع 1404هـ.

17 - الذيابي تاريخ وذكريات - إعداد الشريف منصور بن سلطان 1404هـ.

18 - بقايا عبير ورماد « شعر » للأستاذ محمد هاشم رشيد 1404هـ.

19 - محاضرات النادي - الجزء الأول - 1404هـ.

20 - من أدب جنوب الجزيرة « دراسة » للأستاذ محمد بن أحمد العقيلي 1404هـ.

21 - غناء الشادي « شعر » للأستاذ مطلق مخلد الذيابي 1404هـ.

22 - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - للدكتور سلمان العاني 1404هـ.

23 - ترانيم الليل « المجموعة الشعرية الكاملة » للشاعر محمود عارف (جزءان) ، طبع في عام 1404هـ.

24 - المتنبي شاعر مكارم الأخلاق - للأستاذ محمد بن أحمد الشامي 1404هـ.

25 - هموم صغيرة « أقاصيص » للأستاذ محمد علي قدس 1404هـ.

26 - نغم وألم « شعر » للأستاذ الشريف منصور بن سلطان 1405هـ.

27 - الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية «دراسة» للدكتور عبد الله الغذامي 1405هـ.

28 - أحبك رغم أحزاني « شعر » للدكتور فوزي سعد عيسى 1405هـ.

29 - أمواج وأثباج - ط 2 « مقالات نقدية » للأستاذ عبد الفتاح أبو مدين 1405هـ.

29 - أحاديث « مقالات ثقافية » للدكتور محمد سعيد العوضي 1405هـ.

30 - محاضرات النادي « الجزء الثاني » 1406هـ.

31 - التراث الثقافي للأجناس البشرية في أفريقيا «دراسة» للدكتور عبد العليم عبد الرحمن خضر 1406هـ.

32 - فلسفة المجاز « دراسة لغوية » ط 2 - للدكتور لطفي عبد البديع 1406هـ.

33 - بكيتك نوارة الفال ، سجيتك جسد الوجد « شعر » عبد الله عبد الرحمن الزيد 1406هـ.

34 - عبقرية العربية « دراسة لغوية » ط ٢ - للدكتور لطفي عبد البديع 1406هـ

35 - التجديد في الشعر الحديث « دراسة أدبية » للدكتور يوسف عز الدين 1406هـ.

36 - مصادر الأدب النسائي « مشروع دليل للأديبة العربية » للدكتور جوزيف زيدان 1406هـ.

37 - محاضرات النادي - الجزء الثالث 1407هـ.

38 - دليل كتاب النادي - « رصد ببلوجرافي لإصدارات النادي حتى عام 1405هـ » 1407هـ.

39 - التضاريس « شعر » للأستاذ محمد عواض الثبيتي 1407هـ.

40 - 4 صفر « رواية » للأستاذة رجاء عالم 1407هـ.

41 - علم اجتماع اللغة - للدكتور أبي بكر باقادر 1407هـ.

42 - ديوان علي دمر - المجموعة الشعرية الكاملة 1407هـ.

43 - أقضية وقضاة في الإسلام - للدكتور كمال محمد عيسى 1407هـ.

44 - أحبك ولكن « قصص قصيرة » للأستاذة مريم محمد الغامدي 1408هـ.

45- وداعاً هالي « دراسة علمية عن مذنب هالي » للدكتور محمد عبده يماني 1408هـ.

46 - علم الأسلوب « دراسة نقدية » للدكتور صلاح فضل 1408هـ.

47 - مدخل إلى الشعر الحديث « دراسة نقدية » للدكتور نذير العظمة 1408هـ.

48 - محاضرات النادي - الجزء الرابع 1408هـ.

49 - محاضرات النادي - الجزء الخامس 1409هـ.

50 - محاضرات النادي - الجزء السادس 1409هـ.

51 - جزر فرسان - للعقيد متقاعد صالح بن محمد بن مشيلح الحربي 1409هـ، «طبعة ثانية ».

52 - محاضرات النادي - الجزء السابع 1409هـ.

53 - اللغة بين البلاغة والأسلوبية « دراسة نقدية » للدكتور مصطفى ناصف 1409هـ.

54 - شواهد القرآن - الجزء الثاني - للشيخ أبي تراب الظاهري 1409هـ.

55 - الفكر السيكولوجي « دراسة أدبية » للدكتور حمد المرزوقي 1409هـ.

56 – مورفولجيا الحكاية الخرافية « ترجمة » للدكتور أبي بكر باقادر والدكتور أحمد نصر 1409هـ.

57 – طه حسين والتراث « مقالات أدبية » للدكتور مصطفى ناصف 1410هـ.

58 – ذاكرة لأسئلة النوارس « شعر » للأستاذ عبد الله الخشرمي 1410هـ.

59 – قراءة جديدة لتراثنا النقدي « بحوث نقدية لعدد من النقاد » جزءان 1411هـ.

60 – حديث القلم « مقالات أدبية » للدكتور محمد رجب البيومي 1411هـ.

61 – محاضرات النادي – الجزء الثامن 1411هـ.

62 – الوحوش للأصمعي ، تحقيق الدكتور أيمن محمد علي ميدان (كنوز التراث) 1411هـ.

63 – في مفهوم الأدب لتردوروف « ترجمة » الدكتور منذر عياشي 1411هـ.

64 – في نظرية الأدب عند العرب – للدكتور حمادي صمود 1411هـ.

65 – في النص الأدبي « دراسة أسلوبية إحصائية » للدكتور سعد مصلوح 1411هـ.

66 – شعر حسين سرحان « دراسة نقدية » للأستاذ أحمد عبد الله صالح المحسن 1411هـ.

67 – محاضرات النادي – الجزء التاسع 1411هـ

68 – محاضرات النادي – الجزء العاشر 1411هـ.

69 - حكم الله في الصيد وطعام أهل الكتاب - ط 2 - للأستاذ مختار أحمد العيساوي 1411هـ.

70 - خصام مع النقاد « مقالات في النقد والأدب » للدكتور مصطفى ناصف 1411هـ.

71 - لم السفر ، نبوءة الخيول « شعر » للأستاذ حسين عجيان العروي 1412هـ .

72 - ثقافة الأسئلة « مقالات في النقد والابداع » للدكتور عبد الله الغذامي 1412هـ.

73 - أدبنا في آثار الدارسين « بحوث في القصة والشعر والنقد » للدكاترة منصور الحازمي، محمد العيد الخطراوي ، عبد الله المعطاني 1412هـ.

74 - تهذيب اللسان وتقويم البنان « تصويبات لغوية » للأستاذ مختار أحمد العيساوي 1412هـ.

75 - قطرات المداد « مقالات في الأدب » للدكتور محمد رجب البيومي 1412هـ.

76 - ديوان « عمرو بن كلثوم » - ، تحقيق الدكتور أيمن محمد علي ميدان.

77 - كتابة القصة القصيرة، « ترجمة » » للدكتور مانع الجهني - 1413هـ.

78 - تجربتي الشعرية، للأستاذ فاروق شوشة - 1412هـ.

79 - علامات استفهام في النقد والأدب، للدكتور علي شلش - 1412هـ.

80 - منهج الإسلام في العقيدة والعبادة والأخلاق، للدكتور أحمد عمر هاشم - 1413هـ.

81 - محاضرات النادي ، الجزء (الحادي عشر) - 1413هـ.

82 - مفاهيم إيمانية ، للدكتور كمال عيسى - 1413هـ.

83 - أدب الأطفال، للأستاذ عبد التواب يوسف - 1413هـ.

84 - السكر المر، رواية قصيرة، الدكتور عصام خوقير - 1413هـ.

85 - القلب الفاضح، قصص عالمية، ترجمة خالد العوض - 1413هـ.

86 - محاضرات النادي الجزء (الثاني عشر) - 1413هـ.

87 - تأملات في سورة (آل عمران) للدكتور حسن باجودة - 1413هـ.

88 - بين الأدب والسياسة للدكتور عبد الله مناع - 1413هـ .

89 - النشاط التجاري لميناء جدة خلال الحكم العثماني الثاني للدكتور مبارك المعبّدي - 1413هـ - رسالة جامعية -.

90 - مرافئ الأمل - شعر - للدكتور محمد العيد الخطرواي - 1413هـ.

91 - حكايات المداد -(قصص للأطفال) للأستاذ عبده خال - 1413هـ.

92 - أحوال الديار - (مجموعة قصصية) للأستاذ عبد العزيز مشري.

93 - عبد العزيز الرفاعي أديباً ، الدكتور محمد مريسي الحارثي.

94 - المعجم المفسر لألفاظ النبات في القرآن الكريم، للأستاذ مختار فوزي - 1414هـ.

95 - المعارضات الشعرية دراسة تاريخية نقدية للدكتور/ عبد الرحمن اسماعيل السماعيل.

96 - طاقات الابداع للدكتور عالي سرحان القرشي.

97 - نظرية التلقي - ترجمة الدكتور عز الدين اسماعيل.

98 - تقليب الحطب على النار في لغة السرد للدكتور سعيد مصلح السريحي.

99 - نظرية الأجناس الأدبية - تعريب: عبد العزيز سبيل - مراجعة: د. حمادي صمود

100 - بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر. الدكتور عبد المحسن القحطاني .

101 - رائحة المدن - قصص قصيرة - جار الله الحميد.

102 - حوار الأسئلة الشائكة . محمد علي قدس .

103 - إنتاج الوهم أو عباءة الثقافة - جاسر الجاسر.

104 - أظافر صغيرة .. وناعمة « قصص قصيرة » فهد العتيق.

105 - حمزة شحاتة .. ظلمه عصره - عبدالفتاح أبو مدين

106 - الصخر والأظافر - عبدالفتاح أبو مدين

107 - دماء الثلج - شعر: أحمد قرّان الزهراني

108 - أحمد قنديل .. حياته وشعره - فاطمة سالم عبدالجبار

109 - حركة اللغة الشعرية - سعيد السريحي - 1420هـ.

110 - تحليل النص الشعري -ترجمة د. محمد أحمد فتوح - 1420هـ.

111 - مسيرة الأندية الأدبية - 1419هـ.

112 - نظرية التأويل للدكتور مصطفى ناصف - 1420هـ.

113 - إبراهيم هاشم فلالي للأستاذ خالد بن سالم الدنياوي - 1421هـ.

114 - هؤلاء عرفت - للأستاذ عبدالفتاح أبو مدين - 1421هـ.

115 - كتابات وشهادات - النادي من 25 عاماً - 1421هـ.

116 - قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث - الشعر السعودي أنموذجاً - للدكتور نذير العظمة 1422هـ.

117 - مفاتيح القصيدة الجاهلية للدكتور عبدالله بن أحمد الفيفي 1422هـ.

● **كتب متخصصة :**

سلسلة إسلاميات « محاضرات في العقيدة والدين والثقافة الإسلامية » خمسة كتب 1410هـ.

● **علامات « كتاب فصلي في النقد الأدبي »**

1 - الجـزء الأول - المجلد الأول - ذو القعدة 1411هـ.

2 - الجزء الثاني - المجلد الأول - جمادى الآخرة 1412هـ.

3 - الجزء الثالث - المجلد الأول - شعبان 1412هـ.

4 - الجزء الرابع - المجلد الأول - ذو الحجة 1412هـ.

5 - الجزء الخامس - المجلد الثاني - ربيع الأول 1413هـ.

6 - الجزء السادس - المجلد الثاني - رجب 1413هـ.

7 - الجزء السابع - المجلد الثاني - رمضان 1414هـ.

8 - الجزء الثامن - المجلد الثاني - محرم 1414هـ.

9 - الجزء التاسع - المجلد الثالث - ربيع الآخر 1414هـ.

10 - الجزء العاشر - المجلد الثالث - رجب 1414هـ.

11 - الجزء الحادي عشر - المجلد الثالث - شوال 1414هـ.

12 - الجزء الثاني عشر - المجلد الثالث - محرم 1415هـ.

13 - الجزء الثالث عشر - المجلد الرابع - ربيع الآخر 1415هـ.

14 - الجزء الرابع عشر - المجلد الرابع - رجب 1415هـ

15 - الجزء الخامس عشر - المجلد الرابع - شوال 1415هـ

16 - الجزء السادس عشر - المجلد الرابع - محرم 1416هـ.

17 - الجزء السابع عشر - المجلد الخامس - جمادى الأولى 1416هـ.

18 - الجزء الثامن عشر - المجلد الخامس - رجب 1416هـ.

19 - الجزء التاسع عشر - المجلد الخامس ذو القعدة 1416هـ.

20 - الجزء العشرون - المجلد الخامس- صفر 1417هـ

21 - الجزء الواحد والعشرون - المجلد السادس- جمادى الأولى 1417هـ.

22- الجزء الثاني والعشرون - المجلد السادس- شعبان 1417هـ.

23 - الجزء الثالث والعشرون - المجلد السادس - ذو القعدة 1417هـ.

24 - الجزء الرابع والعشرون - المجلد السادس - صفر 1418هـ.

25 - الجزء الخامس والعشرون- المجلد السابع - جمادى الأولى 1418هـ.

26 - الجزء السادس والعشرون - المجلد السابع - شعبان 1418هـ.

27 - الجزء السابع والعشرون - المجلد السابع - ذو القعدة - 1418هـ.

28 - الجزء الثامن والعشرون - المجلد السابع - جمادى الأولى 1419هـ .

29 - الجزء 29 - المجلد الثامن - جمادى الأولى 1419هـ.

31 - الجزء 30 - المجلد الثامن - شعبان 1419هـ.

31 - الجزء 31 - المجلد الثامن - ذو القعدة 1419هـ.

32 - الجزء 32 - المجلد الثامن - صفر 1420هـ.

33 - الجزء 33 - المجلد التاسع - جمادى الأولى 1420هـ.

34 - الجزء 34 - المجلد التاسع - شعبان 1420هـ.

35 - الجزء 35 - المجلد التاسع - ذو القعدة 1420هـ.

36 - الجزء 36 - المجلد التاسع - صفر 1421هـ.

37 - الجزء 37 - المجلد العاشر - جمادى الآخرة 1421هـ.

38 - الجزء 38 - المجلد العاشر - رمضان 1421هـ.

39 - الجزء 39 - المجلد العاشر - ذو الحجة 1421هـ.

● **نوافذ «فصلية تعنى بترجمة الأدب العالمي»**

1 - الجزء الأول - جمادى الأولى 1418هـ.

2 - الجزء الثاني - شعبان 1418هـ.

3 - الجزء الثالث - ذو القعدة ١٤١٨هـ.

4 - الجزء الرابع - صفر1419هـ.

5 - الجزء الخامس - جمادى الأولى 1419هـ.

6 - الجزء السادس - شعبان 1419هـ.

7 - الجزء السابع - ذو القعدة 1419هـ.

٨ - الجزء الثامن - صفر 1420هـ.

9 - الجزء التاسع - جمادى الأولى 1420هـ.

10 - الجزء العاشر - شعبان 1420هـ.

11 - الجزء الحادي عشر - ذو القعدة 1420هـ.

12 - الجزء الثاني عشر - صفر 1421هـ.

13 - الجزء الثالث عشر - جمادى الآخر 1421هـ.

14 - الجزء الرابع عشر - رمضان 1421هـ.

15 - الجزء الخامس عشر - ذو الحجة 1421هـ.

● **الراوي «دورية تعنى بالقصة»**

1 - الجزء الأول - ذو القعدة 1418هـ.

2 - الجزء الثاني - جمادى الأولى 1419هـ

3 - الجزء الثالث - ذو القعدة 1419هـ.

4 - الجزء الرابع - جمادى الأولى 1420هـ.

5 - الجزء الخامس - صفر 1421هـ.

6 - الجزء السادس - رمضان 1421هـ.

● **عبقر : «دورية تعنى بالشعر العربي»**

1 - الجزء الأول - جمادى الأولى 1419هـ.

2 - الجزء الثاني - ذو القعدة 1419هـ.

3 - الجزء الثالث - جمادى الأولى 1420هـ.

● **جذور «التراث» «دورية تعنى بالتراث وقضاياه»**

1 - الجزء الأول - ذو القعدة 1419هـ.

2 - الجزء الثاني - جمادى الأولى 1420هـ.

3 - الجزء الثالث - ذو القعدة 1420هـ.

4 - الجزء الرابع - جمادى الآخرة 1421هـ.

5 - الجزء الخامس - ذو الحجة 1421هـ.

لقد كانت الملحوظة الأولى في دافع هذا البحث أن مجمل الدراسات حول الشعر القديم - الجاهلي بوجه خاص - تفتقر إلى إعطاء القارىء مفاتيح أساسية يستطيع من خلالها أن يلج إلى القصيدة فيقرأها قراءة تضعها في سياقها الثقافي الذي نشأت فيه و عبرت عنه، إذ تظل تلك الدراسات جزئية، إما في قراءتها شعر شاعر بعينه، مستقلاً عن غيره، أو في تركيزها على ظواهر شعرية محددة. الأمر الذي ينتهي إلى ضرب من المعميات المتفرقة، تراح النفس غالباً من عناء قراءتها باتهام الشاعر بالسذاجة الفنية، أو بالقول إن وراء الأكمة الدلالية ما وراءها مما اخترمته عوادي الأزمان.

رقم الإيداع: ٢٢/٠٨٦[illegible]
ردمك: ٧-٢٠-٧٥٧-[illegible]